

*MASTER
NEGATIVE
NO. 92-80643-1*

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

SOPHOCLES

TITLE:

SOPHOKLES
PHILOKTETES

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1908

Master Negative #

92-80643-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

88SV
IF08

Philoctetes. 1908.

Sophocles

Sophokles' Philoketes von Friedrich Schubert
3. Aufl. von Ludwig Hüter. Leipzig, Freytag,
1908.

69, 57 p. illus. plates, plans. (Freytags
Schulausgaben griechischer und römischer Klassiker)

Greek text.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm

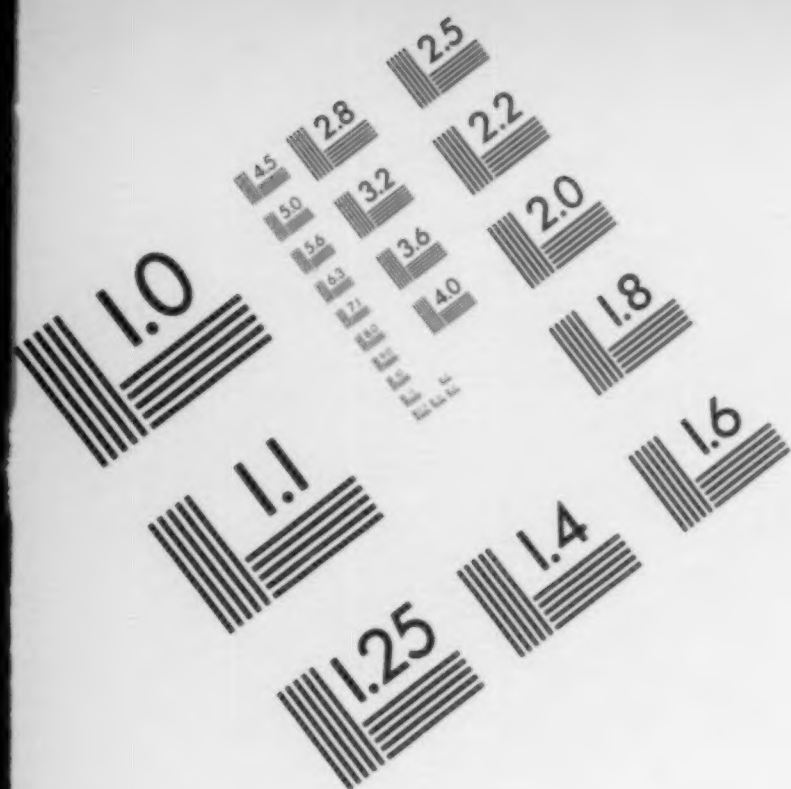
REDUCTION RATIO: 11x

IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB

DATE FILMED: 7/15/92

INITIALS CR

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

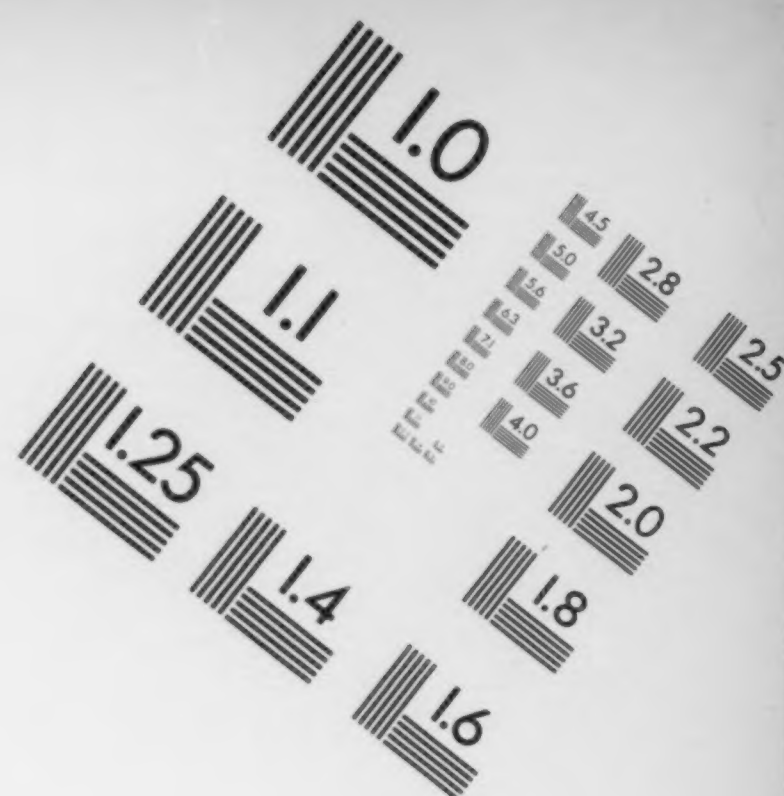


AIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

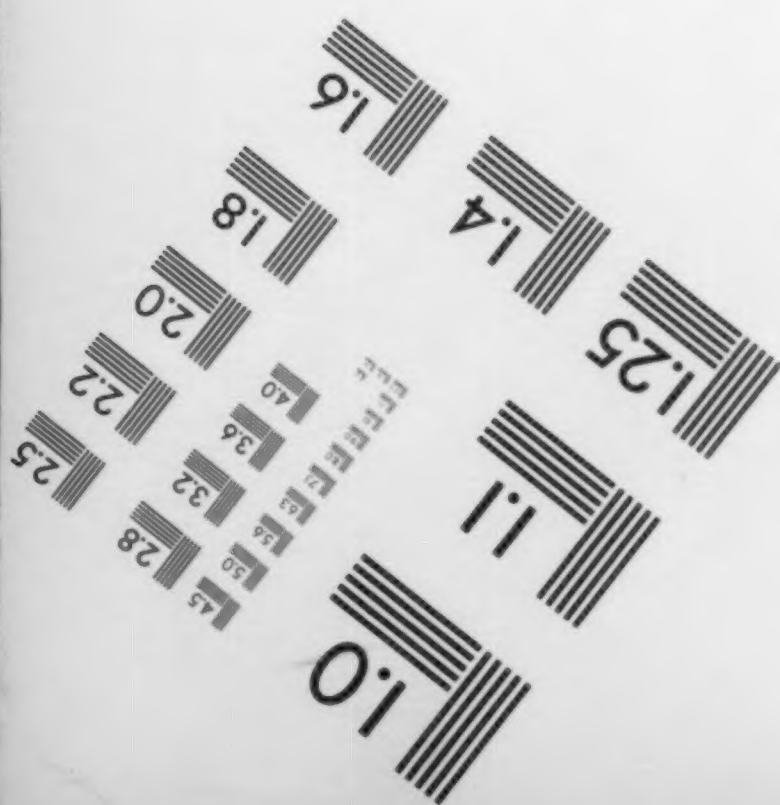
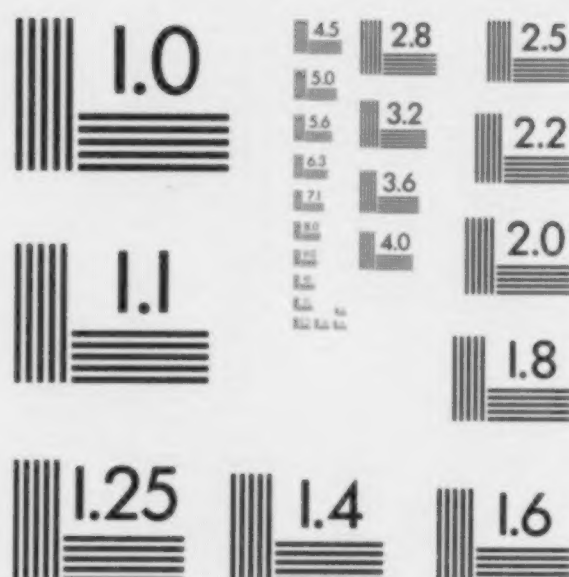
301/587-8202



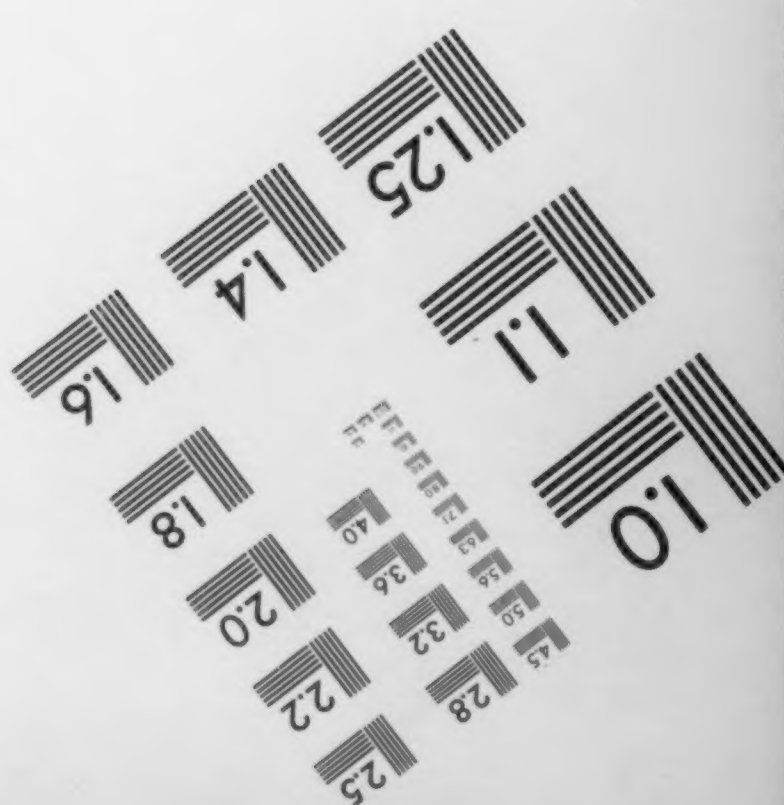
Centimeter



Inches



MANUFACTURED TO AIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.





FREYTAGS SCHULAUFGABEN
GRIECHISCHER & RÖMISCHER
KLASSIKER

Sophokles' Philoktetes

von Schubert-Hüter

21832
1. 20
88SV

IF08

Columbia University
in the City of New York

LIBRARY



Special Fund

Given anonymously

An vielen höheren Lehranstalten des Deutschen Reiches und Österreichs den
Schülern offiziell zur Benutzung empfohlen: ■■

Lateinisch-Deutsches Schul- u. Handwörterbuch

Von J. M. Stowasser.

Dritte, umgearbeitete Auflage von Franz Skutsch
und M. Petschenig. Lexikon-Oktav. XXII und
804 Seiten. Preis, gebunden, 8 Mark = 10 Kronen.

Griechisch-Deutsches Schul- u. Handwörterbuch

Von Dr. Wilh. Gemoll.

821 Seiten. Lexikon-Format. Preis, gebunden,
8 Mark = 10 Kronen.

■■ Diese Wörterbücher genügen allen Ansprüchen des Schul- und Universitätsstudiums. ■■

Solide Ausstattung. ■■ Klarer, schöner Druck. ■■ Übersichtliche Anordnung.

Sehr billiger Preis.

Rehrer, Brunn. 1033-10.

Sehr billiger Preis.



c, u
m
Sei
Di
le
-



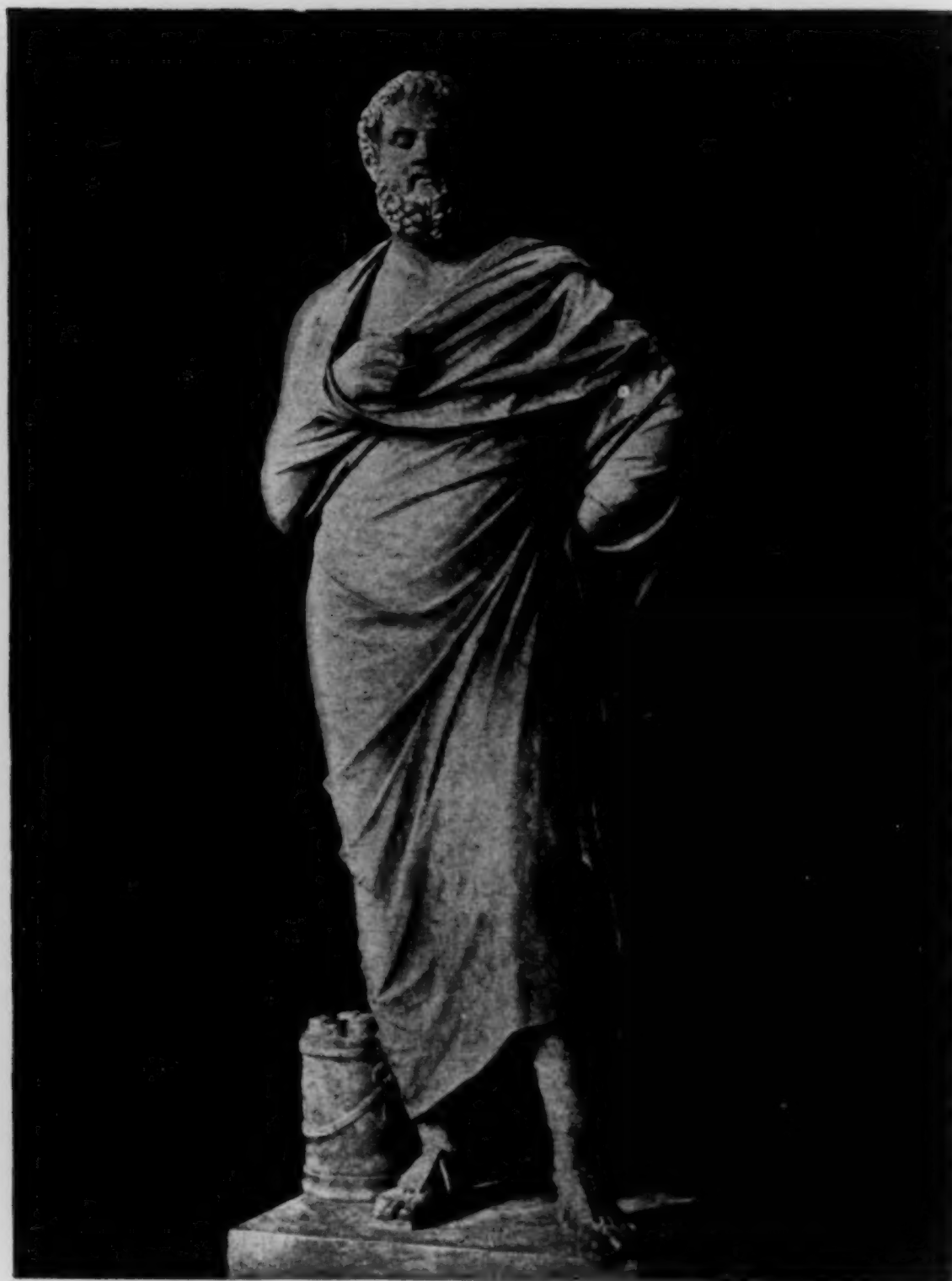


Fig. 1. Statue des Sophokles im Lateranischen Museum.

Sophokles' Philoktetes

von

Friedrich Schubert.

Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage

von

Prof. Ludwig Hüter,

Oberlehrer am Landgraf-Ludwigs-Gymnasium zu Gießen.

Mit 11 Abbildungen.

Preis, gebunden, 1 M. 20 Pf. = 1 K. 50 h.

Leipzig.
G. Freytag.



Wien.
F. Tempsky.



Fig. 1. Statue des Sophokles im Lateranischen Museum

Sophokles' Philoktetes

Friedrich Schubert.

Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage

Prof. Ludwig Hüter,

Oberlehrer am Landgraf-Ludwig-Gymnasium zu Gießen

Mit 11 Abbildungen.

Preis, gebunden, 1 M. 50 Pf. = 1 K. 50 h.

Leipzig.
G. Freytag.



Wien.
F. Tempsky.

1908.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechtes, vorbehalten.

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brunn.

Vorwort.

Die Schulausgabe des Philoktetes von F. Schubert (2. verbesserte Auflage 1894) erscheint hier in derselben völlig veränderten Gestalt, in der die neuen Ausgaben der Antigone, des Aias, der Elektra und des Oidipus Tyrannos bereits vorliegen.

Der Text ist durchweg der handschriftlichen Überlieferung wieder mehr genähert worden. Die Ausgaben von Jebb, Kuiper und Radermacher (10. Aufl. der Ausgabe von Schneidewin-Nauck) wurden besonders zu Rate gezogen. Von letzterem wich ich meist nur da ab, wo es mir noch möglich schien, die Überlieferung zu halten (z. B. 222 *πάτρας ἡμᾶς ἂν* A, nach der Erklärung von Kuiper in Verbindung mit 220, für *ἂν ἡμᾶς πατρίδος* Dindorf, 719 *παιδὸς ὑπαντήσας* für *παιδί συναντήσας* Froehlich, 1254 *ἔστω* für *ἴτω* Wecklein). Das sonst übliche Verzeichnis der wichtigeren Abweichungen von der Überlieferung und ihrer Autoren beizufügen, schien mir überflüssig. Die S. 56 f. stehende Tabelle genügt, die den Unterschied von der Teubnerschen Textausgabe von Dindorf-Mekler nachweist. Meklers zahlreicheren starken Änderungen der Überlieferung (z. B. 187 ff. *ἔχων ὀρεῖα δ' ἀθυροστομοῦσ' . . ὑπ' ὀχείται* für *ἔχων βαρεῖ. ἃ (βαρεῖα L A) δ' ἀθυρόστομος . . ὑπὸνέται*, 367 *ῥακούσας* für *δακρύσας*, 904 *ῥυπτενθέντος* für *φντεύσαντος*) bin ich grundsätzlich nicht gefolgt. Bedeutend seltener sind umgekehrt die Fälle, wo ich, gewöhnlich Radermacher folgend, gegen Mekler der Überlieferung nicht mehr beizustimmen vermochte (z. B. 1092 ff. *εἶθ' . . ἔλωσι*).

Die äußere Gliederung des Textes entspricht möglichst den Anforderungen des Unterrichts. Die Auftritte (Szenen) sind beim Zugehen von Personen durch die darübergesetzten, ausgeschriebenen Namen derselben, beim bloßen Abgehen von Personen durch größere Absätze im Text deutlich gekennzeichnet, die Gedankeneinheiten aber innerhalb des Dialoges durch Einrückungen von Textzeilen oder Absätze. Eine Zerlegung in Akte (Epeisodien) durch Hinzufügung der betreffenden Überschriften schien überflüssig; die Teilstriche, die die Stasima einschließen, genügen. Den Chorliedern sind die metrischen Schemata vorgedruckt, bei denen auch eine Einteilung in Perioden gegeben wurde. Von der Beifügung metrischer Benennungen, wie „Logaöden“, „Glykoneen“ u. dgl., konnte umso eher abgesehen werden, als ein Kapitel der Einleitung die notwendigsten Belehrungen über die Versmaße des Dramas bietet. Dem Schüler verbleibt die Aufgabe, die einzelne Reihe in ihrem Wesen und Umfang zu erkennen und zu benennen.

Die allgemeine Einleitung in das griechische Drama und Theaterwesen, für die Aiasausgabe gänzlich umgearbeitet, sodann für die Antigone- und Elektraausgabe sorgfältig verbessert und endlich für die Oidipusausgabe nochmals durchgesehen, erscheint in dieser ihrer letzten Form (mit einer kleinen Verbesserung über den „Kothurn“ auf S. XXXV) auch hier in der Philoktetesausgabe. Bei der vielfachen Bereicherung des Inhalts galt eine gewisse, wenn natürlich auch elementare Voll-

ständigkeit als Ziel. Wo anders bietet sich dem Lehrer eine passende Gelegenheit, über Aischylos und Euripides zu sprechen? Und sollte eine Einführung in die antike Tragödie einer Belehrung über die Kunsttheorie des Aristoteles u. ä. entbehren können? Dem Lehrer steht es frei, aus der Einleitung die ihm zusagende Auswahl zu treffen, d. h. bestimmte Abschnitte flüchtiger zu behandeln. Betrachtungen, wie die über den Bau des Dramas und den Begriff des Tragischen, können selbstverständlich im allgemeinen erst als Abschluß der Lektüre eines ganzen Stückes dienen.

Die Popularisierung für die Zwecke der Schule unterliegt eigenartigen Schwierigkeiten. Gewiß muß der Grundsatz gelten, daß für die lernende Jugend das Beste gerade gut genug sei; die Belehrungen, die man ihr bietet, sollen auf der Höhe des Wissens stehen. Aber nie ist die Frage: was ist die Wahrheit? heikler als, wenn man dem Schüler „Tatsachen“ mitzuteilen hat, die sich genauerer Einsicht im besten Falle als bloße „Wahrscheinlichkeiten“ darstellen. Nicht immer ist es angängig, durch die bekannten Abschwächungen „wohl“, „vielleicht“, „wahrscheinlich“ u. ä. die Ungewißheit anzudeuten. Oft muß man einfach wählen zwischen verschiedenen Auffassungen der wissenschaftlichen Forschung. Daß diese Entscheidung in der vorliegenden Darstellung stets nach möglichst genauer Einsicht in die betreffenden Fragen erfolgt ist, kann ich mit gutem Gewissen versichern. Daß sie vielfach zaudernd und nicht ohne Bedenken erfolgte, wird jeder ermessen können, der z. B. bedenkt, daß die Herleitung des attischen Dramas aus dem Dithyrambos trotz Aristoteles nicht unbestritten geblieben ist, und mit wie beachtenswerten Gründen Puchstein und andere die Theorie des Orchestraspieles von Dörpfeld und Reisch bekämpft und die alte Lehre des Vitruv von der erhöhten Bühne verteidigt haben.

Außer den wissenschaftlichen Facharbeiten verdanke ich manche treffende Bemerkung der Ausgabe von Sophokles' Dramen von Muff und dem Hilfsheft zu Sophokles' Tragödien von Conradt. Die Erörterung über die tragische Wirkung, insbesondere die Zurückweisung der sittlichen Schuld als eines wesentlichen Bestandteils echter Tragik ist der von Bellermann Schillers Dramen I. Teil 2. Aufl. S. 15 ff., entwickelten Ansicht entlehnt.

In den Vorbemerkungen zum Philoktetes verdanke ich vieles dem „Laokoon“ von Lessing, IV. Abschnitt, der „Technik des Dramas“ von G. Freytag, 2. Aufl., S. 153 ff. und der „Einleitung zum Philoktetes“ von Schneidewin-Nauck, manches dem „Ästhetischen Kommentar zu den Tragödien des Sophokles“ von Adolf Müller S. 193 ff., 374 ff., 355 ff. und der „Einleitung“ von Muff in seiner Ausgabe des Philoktetes S. XIII ff.

Gießen, im März 1908.

L. Hüter.

Einleitung.

I. Ursprung und Entwicklung der griechischen Tragödie.

In naturgemäßer Entwicklung erklimm der dichterische Gestaltungstrieb der Griechen erst, nachdem er Epos und Lyrik zur Blüte gebracht hatte, nicht lange vor den Perserkriegen, die höchste Stufe im Drama. Dieses fügte, epische und lyrische Elemente vereinigend, ein neues hinzu: *δρῶντων μίμησις πράξεως*¹⁾, die durch Handlung nachahmende Darstellung eines Ereignisses.

Der Gott Dionysos bildet eine Personifikation der nach winterlicher Bedrängnis zu neuem Leben erwachenden, unerschöpflichen Triebkraft der Natur, deren Symbol die edle Kulturpflanze der Rebe ist. Die Wurzeln des Schauspiels liegen nun in den lustigen, mit ausgelassenen Neckereien und tollem Mummenschanz verbundenen Umzügen (*κῶμος*)²⁾ einerseits, in den begeisterten Hymnen auf Dionysos (*διδύραμβος*) anderseits, mit denen man schon seit alten Zeiten die Weinfeste zu begehen pflegte. Aus den ersteren ging die Komödie³⁾ hervor, aus den letzteren die Tragödie. In diesen Lobliedern wurden die sagenhaften Schicksale (*πάθη*) des Gottes vor der versammelten Gemeinde durch eine Schar von Festgenossen gefeiert. Mit Bocksfellen als *Σάνυοι* verkleidet und daher gleich diesen Wald- und Berggeistern, den ziegenähnlichen Gesellen des Dionysos, vom Volke „Böcke“ (*τράγοι*) genannt, umkreisten sie unter Flötenschall tanzend und singend den lodernden Opferaltar ihres Gebieters. Ihr kreisrunder Tanzplatz, den die schau- und hörlustige Menge umstand, hieß *χορός*⁴⁾, später *ὄρχηστρα*⁵⁾, und *χορός* bedeutete auch bald den mit Gesang verbundenen Tanz, den Reigen, sowie die Schar der Tänzer und Sänger selbst, die *χορευταί*. Sie besangen das Sterben der Natur und ihr Auferstehen im Frühling, die Leiden und Taten des Gottes. So zeigte dieser „Gesang der Böcke“,

¹⁾ Aristoteles *περὶ ποιητικῆς*.

²⁾ mit Musik, Gesang und Tanz nach und zu festlichem Gelage.

³⁾ Andere Ableitung: Dorfgesang (bei ländlichen Winzerfesten).

⁴⁾ *Ilias* XIX 590.

⁵⁾ *ὄρχησθαι* einen Tanz (Reihen, Reigen) aufführen.

die *τραγωδία*¹⁾ bald düstere Trauer, bald jauchzende Lust. — Diese älteste Tragödie, den ursprünglichen, seiner Form nach kunstlosen Dithyrambos haben wir uns daher, entsprechend der berausenden Begeisterung der Weinfeste und der südlichen Leidenschaftlichkeit der Festteilnehmer, als lyrische Lieder, voll enthusiastischen Schwunges, zu denken, die in lebhaften Chorreigen zum Vortrag kamen. In diesen Reigengesängen, die der religiösen Stimmung der ganzen Gemeinde Ausdruck verliehen, war also eine Vereinigung dreier Künste, der Poesie, Musik und Orchestik vollzogen, die zugleich mimische Aufführungen in sich schloß, indem die Teilnehmer verummt andere Personen darstellten, als sie waren. Schon frühe gewann der Vorsänger oder Chorführer (*ἐξάρχων*) größere Selbständigkeit. Er trat gelegentlich auf die Stufe des Altares und leitete von hier aus die Tänze und Gesänge des Chores. Dabei gab er zunächst nur, die Chorlieder zugleich unterbrechend und verbindend, gewissermaßen das neue Thema für weitere Gesänge rezitierend an; bald aber trat er wohl auch nach Art eines Schauspielers dem Chore gegenüber, indem er den Gott im Kostüm darstellte und ein Erlebnis, mehr oder weniger aus dem Stegreif rezitierend, vortrug, also mit Aufgabe seiner Individualität im Sinne und aus der Seele eines anderen sprach. So erweiterten sich die alten dithyrambischen Gesänge allmählich zu dramatisch gespielten Oratorien: Rezitative stellten erzählend dar (Epos), Lieder verliehen den geweckten Empfindungen Ausdruck (Lyrik), das Spiel war die Vorstufe des Dramas. An jene Tätigkeit des Chorführers aber denkt Aristoteles, wenn er sagt, *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* sei der Grund zur dramatischen Tragödie gelegt worden. — Arion aus Methymna auf Lesbos (um 600 v. Chr.) führte die bakchischen Kultuslieder durch künstlerische Ausbildung in die Literatur ein. Er dichtete nämlich Dithyramben in — nach Versmaß und Gliederung — kunstmäßiger Form und komponierte die entsprechende Musik dazu (*διθύραμβον ποιεῖν*); sodann brachte er sie (*διδάσκειν*) durch einen Chor von 50 Personen in antistrophischem Wechsel der Tanzbewegungen in Korinth zur Aufführung. (Herodot I 23.) Der geregelte Dithyrambos beschränkte sich nunmehr nicht länger auf die dionysischen Mythen, sondern wählte seine Stoffe aus der gesamten Götter- und Heldensage; der alte Satyrchor wandelte sich daher, der jeweiligen Feier entsprechend, in eine Schar von

¹⁾ Volkstümliche Herleitung: Bockopfergesang, von dem bei den Dionysosfesten üblichen Opfer eines Bockes, des dem Gotte geweihten Tieres.

Kriegern, Geronten u. dgl. um, behielt aber auch später stets den Namen eines *τραγικὸς χορὸς* bei. — In Athen wurden ebenfalls von alters her Aufführungen von solchen dithyrambischen Tragödien an verschiedenen Festen des Dionysos regelmäßig unter großer Beteiligung der Stadt- und Landbevölkerung veranstaltet.

Als der eigentliche Begründer der dramatischen Tragödie gilt Thespis aus dem attischen Gau Ikaria, ein Zeitgenosse des Solon und des Peisistratos (um 550 v. Chr.). Er stellte zuerst einen eigenen Schauspieler (*ὑποκριτής*)¹⁾ dem Chor und dem Chorführer gegenüber und schuf hiermit durch die Wechselrede (*διαλέγεσθαι*) und das wirkliche Spiel (*μυμῆσθαι τοὺς δρῶντας*) die Handlung (*δρᾶμα*). Aus der Erzählung des Vergangenen wurde unmittelbare Gegenwärtigkeit. Ferner erfand er die Theatermasken, die es ihm, der Dichter und Darsteller in einer Person war, ermöglichte, in mehreren Rollen hintereinander aufzutreten. Dagegen scheint die Erzählung vom Thespiskarren (Horaz de arte poetica 275 ff.) irrig, da die Wandertruppe einer späteren, entwickelten Stufe des tragischen Spieles angehört. Der kunstsinnige Peisistratos nahm die neue Dichtart als wichtigsten Bestandteil in das große Dionysosfest auf, das er für das gesamte attische Volk stiftete. Natürlich kann die Anlage der Tragödien des Thespis nur höchst einfach gewesen sein. Dem Schauspieler fiel die Aufgabe zu, in Erzählungen nach Art der auch in der ausgebildeten Tragödie so häufigen „Botenreden“ ein Geschehnis zu berichten und im Wechselgespräche mit dem Chorführer als lebendige Handlung weiterzuleiten. Der Chor gab in umfang- und inhaltreichen Liedern den durch die Erzählung und die Handlung in ihm angeregten Gefühlen entsprechenden Ausdruck. Währenddessen konnten vom Schauspieler in einem Zelte (*σκηνή*) die notwendigen Verkleidungen vorgenommen werden.

Pratinas aus Phlius im Peloponnes schuf darauf das Satyrdrama (*δρᾶμα σατυρικόν*), eine Burleske in derblutigem Tone, in der heitere Stoffe vorgeführt wurden und ein Satyrchor durch sinnlich lebhaftes Tanzen und Lieder zu ausgelassener Freude fortriß. Solche Satyrspiele wurden in Phlius und anfangs wahrscheinlich auch in Athen selbständig gegeben. Mittlerweile war aber, vielleicht schon durch Peisistratos, die Einrichtung getroffen worden, daß an den Dionysosfesten die Dichter mit je drei Tragödien (*τριλογία*) in Form eines Wettkampfes (*ἀγών*) um den Preis rangen.

¹⁾ Ausleger, Deuter: Dolmetsch und Vertreter eines anderen (Heuchler).

Diesen fügte man nun, um die alte Lustigkeit der Dionysosfeier zu erhalten,¹⁾ ein Satyrdrama bei, eine Parodie, in der Konflikte der ernstesten Helden der Tragödie mit übermütigem Scherz behandelt wurden und der aus der Tragödie ausgeschiedene dionysische Satyrchor wieder seine Stelle fand. Mit Recht hat man das Satyrdrama daher als *παίζουσα τραγωδία* bezeichnet. Es sollte als erheiternder Abschluß durch Scherz das Gemüt der Zuschauer von der tragischen Spannung lösen und aus dem feierlichen Ernst in die Stimmung munterer Fröhlichkeit zurückversetzen. So entstand aus der Verbindung von drei Tragödien mit einem Satyrstücke die *τετραλογία*. Von dem Inhalt solcher Satyrdramen, die in dem Athener Choirilos ihren glücklichsten Bearbeiter fanden, gibt uns das einzige aus dem Altertum erhaltene, der *Κύκλωψ* des Euripides, eine deutliche Vorstellung.

Mit zwei Neuerungen trat sodann der athenische Tragiker Phrynichos, ein älterer Zeitgenosse des Aischylos, auf. Er teilte zuerst dem Schauspieler und den Choreuten auch weibliche Rollen zu, die später im griechischen Theater stets von Männern gespielt wurden, und entnahm seine Stoffe zum Teil der Zeitgeschichte; so brachte er die Eroberung Milets durch die Perser (*Μιλήτου ἄλωσις*, vgl. Herodot VI 21) und die Niederlage des Xerxes bei Salamis (*Φοίνισσαι*, nach dem Chore phoinikischer Jungfrauen) auf die Bühne. Seine Stücke scheinen immer noch mehr dramatisierte Lyrik gewesen zu sein, und die süßen Weisen seiner Chorlieder wurden bis in spätere Zeiten von den Athenern gepriesen und gern gesungen.

Die Blüte der Tragödie hängt eng zusammen mit dem mächtigen Aufschwung Athens nach den Perserkriegen; sie beginnt mit Aischylos und wird von Sophokles zur höchsten Stufe emporgeführt, um in Euripides neben bereits sich ankündigenden Zeichen des Verfalles ihren Abschluß zu finden. Das zeitliche Verhältnis der drei attischen Meister wird durch den Bericht gekennzeichnet, daß der erste als 45 jähriger Mann in der Schlacht bei Salamis mitfocht und der zweite im 17. Lebensjahr bei der Siegesfeier Vortänzer des Reigens der Jünglinge war, während der letzte gerade zu jener Zeit geboren worden sei.²⁾

¹⁾ Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον hieß es tadelnd von der neuen Tragödie.

²⁾ Die Anekdote erzählt: am Schlachttag auf der Insel Salamis, wohin sich seine Eltern mit vielen anderen Einwohnern Athens beim Anzug der Feinde geflüchtet hatten.

Aischylos fügte dem ersten Schauspieler (*πρωταγωνιστής*) einen zweiten hinzu (*δευτεραγωνιστής*). Hiermit entstand erst die wirkliche Handlung im vollkommenen Sinne des Wortes. Jetzt erst konnten Spiel und Gegenspiel einander gegenüber treten und wirklich dramatische Knoten vor den Zuschauern geknüpft und gelöst werden, während der eine Schauspieler nur die Möglichkeit besessen hatte, die Handlung von einem Chorliede zum anderen fortzuleiten. Die Chorgesänge aber mußten nunmehr im Verhältnis zu den Reden der Schauspieler vermindert werden und in den Dienst der Handlung treten. Das Dichtwerk verlor also sein bisheriges lyrisch-episches Gepräge und gewann den tatsächlich dramatischen Charakter. Die literarische Tradition führt auf Aischylos auch die Vervollkommnung des ganzen szenischen Apparates zurück. (Horaz a. p. 278 ff.) So ist er als der wahre Schöpfer der antiken Tragödie anzusehen. Er hielt dabei an der Gepflogenheit fest, daß die vier Stücke jeder Tetralogie aus demselben Legendenkreise schöpften, also einen stofflichen oder einen ideellen, d. h. in der Einheit des Mythos gelegenen Zusammenhang aufwiesen, daß mithin die einzelnen Dramen bestimmte Abschnitte derselben großen Begebenheit bildeten.

7 von seinen Dramen, deren Zahl etwa 70 betragen haben soll, besitzen wir noch, darunter die einzige überhaupt aus dem Altertum erhaltene Trilogie, das Meisterwerk der Oresteia, die 458 v. Chr. aufgeführt wurde und den ersten Preis erhielt. Im *Ἀγαμέμνων* wird der König durch Klytimestra und Aigisthos ermordet, in den *Χοηφόροι* (der Chor besteht aus den „Grabes-spenderinnen“, den Güssen zu dem Grab Agamemnons tragenden Mägden) rächt Orestes mit Hilfe seiner Schwester Elektra den Tod des Vaters an den Mördern, und in den *Εὐμενίδες* wird der von den Rachegöttinnen verfolgte Muttermörder durch die von Athene zu diesem Zweck eingesetzten Richter des Areiopages in Athen unter dem Vorsitz der Göttin freigesprochen. In dem letzten Stücke verteidigt der Dichter die hoheitsvolle Bedeutung jenes altherwürdigen Gerichtshofes, des letzten Überrestes aristokratischer Einrichtungen, gegen die demokratische Neuerung des Ephialtes vom Jahr 460, die ihm jeden Einfluß auf Politik und Gesetzgebung entzogen hatte. — Von den übrigen Tragödien seien die *Ἐπὶ ἐπὶ Θήβας*, der *Προμηθεὺς δεσμώτης* und die *Πέρσαι* erwähnt. Das erste Stück führt den Bruderkrieg des Polyneikes und Eteokles vor. Der Held des zweiten Dramas, das mit mächtigster Kraft das tiefe Problem der sittlichen Weltordnung

behandelt, ist der Gottmensch Prometheus, der „den Menschen dienend seine Qual fand“, d. h. für den Feuerraub und seinen Trotz dem Strafgericht des Zeus verfällt. Die Perser, 472 aufgeführt, sind das einzige uns erhaltene historische Drama der Griechen; in dem Mittelpunkt steht insofern die Schlacht bei Salamis, als die in Susa anlangenden Trauerbotschaften und die Klagen des gebrochen heimkehrenden Perserkönigs den Befreiungskampf der Hellenen auf das lebendigste schildern.

Die Stücke des Aischylos sind ihrem Aufbau nach durchaus einfach angelegt. Längere Botenberichte spielen eine Hauptrolle; der Chorführer hat stets noch den vollen Wert eines Schauspielers und besitzt oft eine Stimme des Dialoges für ganze Szenen; die Chorlieder sind immer noch nach Art von Kantaten weit ausgesponnen. Gleichwohl stehen sie und der Dialog, der schon als Träger der Handlung den Hauptteil des Gedichtes ausmacht, in enger Verbindung und bilden ein organisches Ganze. Inhaltlich wurzeln die Tragödien in einem großartigen Tiefsinn sittlich-religiöser Weltanschauung. Der Dichter, gleich ausgezeichnet durch seine urwüchsige, auf das Erhabene gerichtete Dichtphantasie und die feierliche Kühnheit des poetischen Ausdrucks, hat die Hinfälligkeit der Machtgröße einzelner Menschen und ganzer Geschlechter vor der alles vernichtenden Gewalt des Schicksals, sowie die Schauer der göttlichen Strafgerechtigkeit erschütternd dargestellt. Herbe Größe kennzeichnet seine Poesie.

Während Aischylos und Sophokles bei aller Verschiedenheit ihrer Dichtung den Grundzug gemeinsam hatten, daß sie, der eine die gigantenhafte Heroenwelt, der andere die natürliche Menschlichkeit in dem Gewande der Idealität darstellten, versuchte Euripides mit echt realistischer Seelenkunde, die Menschen menschlich zu erfassen und seine Heroen als geschlossene Individualitäten zu entwickeln von dem Gesichtspunkt der eigenen, vom religiösen und sittlichen Zweifel zersetzten Zeit aus. Sophokles hat selbst den Gegensatz zwischen dem eigenen künstlerischen Standpunkt und dem seines jüngeren Kunstgenossen scharf erfaßt, wenn er sagt: *αὐτὸς μὲν οἶον δὲ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶναι*. Das Schicksal erscheint bei Euripides oft mehr nur als Zufall; am Schlusse des Stückes stellt sich, um den unentwirrbaren Knoten der Verwicklung zu durchhauen, der *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* ein. Das tragische Pathos wird durch lehrhafte Reflexionen zurückgedrängt, die der Dichter einer aufklärerischen Philosophie

entnimmt und in die gefällige Form rhetorisch belebter Weisheitsprüche zu kleiden weiß. Die dämonische Gewalt der Leidenschaften hat er meisterhaft zum Ausdruck gebracht und die menschlichen Herzen wie einer zu rühren verstanden. Eigentümlich sind seine Prologe, die epische Botenberichte enthalten und sich von der eigentlichen Handlung ablösen. Der Zusammenhang des Chorliedes mit der ausgebildeten Handlung wurde allmählich so locker, daß es zu einem unwesentlichen Teile des Dramas herabsank.

19 Dramen des Euripides sind auf uns gekommen. Den *Ἰππόλυτος* haben Seneca und Racine unter dem Namen „Phaedra“ („Phèdre“) nachgedichtet. Die *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι* wurde von Schiller übersetzt (nach der lateinischen Übertragung eines englischen Philologen), und die *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις* bildet die Quelle von Goethes Schauspiel. Die *Μήδεια* studierte Grillparzer, bevor er seine Trilogie „Das goldene Vlies“ dichtete. Die *Φοίνισσαι* behandeln den Tod der feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes; aber der Dichter hat in ihnen, was Aufbau und Inhalt anlangt, über den engen Rahmen der Aischyleischen „Sieben“ weit hinausgegriffen; „Szenen aus den Phönizierinnen“ hat Schiller übersetzt.

II. Leben und Werke des Sophokles.

Sophokles, der Sohn des Sophillos, ist etwa 496 im attischen Gau Kolonos (*Κολωνὸς ἑπιοῖος*) geboren, dem er in seinem „Oidipus auf Kolonos“ ein herrliches Preislied gewidmet hat. Über sein Leben und seine dichterische Tätigkeit besitzen wir eine aus dem Altertum stammende Biographie; die kritische Abhandlung Lessings „Sophokles“, die sich hiermit beschäftigt, ist auch heute lesenswert. — Sein Vater war als Besitzer eines fabrikartigen, industriellen Betriebes¹⁾ so wohlhabend, daß er seinem Sohn eine recht sorgfältige Erziehung zukommen lassen konnte. Hierüber meldet die Lebensbeschreibung nur im allgemeinen, daß er den berühmten Lampros zum Lehrer in der Musik und Tanzkunst gehabt habe. Wenn es weiter heißt: *παρ' Αἰσχύλῳ τὴν τραγωδίαν ἔμαθεν*, so ist dies wohl nur dahin zu verstehen, daß das verwandte Dichtergemüt des jugendlichen Nachfolgers durch den älteren Meister vielfache Anregungen zur Ergreifung des poetischen Berufes empfing. Diesem aber konnte er sich voll und ganz hingeben, ohne störende Lebensschicksale,

¹⁾ *δοῦλους χαλκίας ἢ τέκτονας ἔχων*: vielleicht eine Waffenfabrik.

in jenem glänzenden Perikleischen Zeitalter, wo Athen die Früchte ruhmreich bestandener Kriege genoß, wo die Bildung seiner Bürger stetig wuchs, ihr Geschmack sich verfeinerte und die Empfänglichkeit für die Genüsse des Lebens, vor allem der Kunst, mit der Kraft, Gefahren zu trotzen, noch in schönstem Einklang stand. Der Dichter nahm keinen nennenswerten Anteil am öffentlichen Leben; doch übertrug ihm das Volk — wie es heißt, infolge des außerordentlichen Beifalls, den seine „Antigone“ fand, — 440 das Amt eines Strategen (und Mitfeldherrn des Perikles) im Kriege gegen die samischen Oligarchen.¹⁾ Drei Jahre vorher war er als *Ἐλληνοταμίης* mit der Aufsicht über den Schatz des Seebundes auf der Burg betraut. Die Sage hat um das erste Auftreten des Dichters, wie um so manches andere Ereignis aus seinem Leben und um seinen Tod ihre Ranken geschlungen. Er starb 406 im 90. Lebensjahr. 40 Jahre später beschlossen seine Landsleute auf Antrag des Staatsmannes Lykurgos, daß eherner Standbilder der drei Meister der Tragödie im Theater zu Athen aufgestellt und sorgfältige Abschriften ihrer Stücke als Grundlage für Neuaufführungen angefertigt und im Staatsarchive verwahrt würden. Auf dieses Erzbild geht wahrscheinlich die schöne Marmorstatue zurück, die im vorigen Jahrhundert zu Terracina in Latium gefunden wurde und seitdem eine Zierde der Sammlungen des Lateran zu Rom bildet. (Fig. 1.)

Im Jahr 468 trat der junge Sophokles mit seiner ersten Tetralogie auf, wozu der *Τροϊόλεμος* gehörte, und schlug gleich hiermit die Mitbewerber, unter ihnen, was den Sieg um so ehrenvoller machte, sogar den Altmeister Aischylos. Da er eine schwache Stimme hatte,²⁾ brach er mit der bis dahin geltenden Sitte, der zufolge der Dichter in seinen Stücken als Schauspieler mitwirkte. Nur als Sänger *Θάμυρις* soll er in dem gleichnamigen Stücke, sowie als *Ναυοικάα* in den „Wäscherinnen“ (*Ν. ἡ Πλύντριαι*) aufgetreten sein und die Athener im ersten durch sein Saitenspiel, im zweiten durch sein gewandtes Ballspiel entzückt haben. — Den zwei Schauspielern seines Vorgängers fügte Sophokles einen dritten (*τροιταγωνιστής*) hinzu.³⁾ Den Umfang der Chorgesänge setzte er im Vergleiche zu Aischylos wesentlich herab. Beides kam der Ausgestaltung des eigentlichen Dramas, dem Spiele, zu

¹⁾ Aus Sophokles' eigenem Munde stammt hierüber das hübsche Wort: *Περικλῆς ποιεῖν μὲν μ' ἔφη, στρατηγέειν δ' οὐκ ἐπίστασθαι.*

²⁾ *διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν.*

³⁾ Mehr als drei kannte die alte Bühne nie.

gute; die Verwendung von drei Darstellern aber ermöglichte eine bisher ungekannte Mannigfaltigkeit der Charakteristik. Wenn er den Chor selbst von 12 auf 15 Choreuten vermehrte, so gestattete ihm das zweifellos kunstreichere Teilungen und Stellungen, die wir allerdings bei unserer geringen Kenntnis der Bewegungen des Reigens nicht verfolgen können. Endlich löste der Dichter den inneren Zusammenhang der Tetralogie auf, indem er Einzeldramen mit selbständig einsetzender und völlig abschließender Handlung verfaßte. Da also nunmehr jedes Drama ein geschlossenes, einheitliches Kunstwerk bildete, so ist Sophokles der Schöpfer der für die Folgezeit mustergültigen Tragödienform. Solche innerlich nicht mehr verbundenen Stücke stellte er dann zu Tetralogien zusammen; denn von der feststehenden Ordnung des tragischen Wettkampfes mit je vier Stücken scheint er ebensowenig wie Euripides abgewichen zu sein.¹⁾

Von Sophokles, dem noch mehr Tragödien wie Aischylos zugeschrieben wurden, sind 7 Dramen erhalten. Dem troischen Sagenkreis gehören *Αἴας*, *Φιλοκτήτης* und *Ἡλέκτρα*, der Heraklessage *Τραχίνiai*, dem thebanischen Sagenkreis *Ἀντιγόνη*, *Οἰδίπους τύραννος* und *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* an. Den letzteren, den der Dichter kurz vor seinem Tode vollendet hatte, brachte sein gleichnamiger Enkel erst 5 Jahre später auf die Bühne.

Die Dichtung des Sophokles atmet ideale Würde und Schönheit. Er reicht das Schöne in leichter und hellerer Form dar als sein Vorgänger. Kunstvoller, einheitlich geschlossener Aufbau der Handlung (*οἰκονομία*) und feine, lebenswahre Zeichnung der Charaktere (*ἡθοποιία*) sind die Vorzüge, um derentwillen ihn die Alten den Homer unter den Tragikern nannten. In der Technik des Dramas ist er unerreicht. Mit innerer Notwendigkeit vollzieht sich das Handeln (Leben und Sterben) seiner Gestalten, selbstgewollt oder durch ihren Charakter bedingt, der sie zwingt, ihre Konflikte in eigener Seele zu lösen. Wenn aber das große, gigantische Schicksal seine Helden zermalmt, erhebt es sie zugleich zu wahrhafter Eigengröße. — Die Lyrik des Dichters ist ebenso ausgezeichnet durch den erhabenen Schwung der Gedanken, wie die Anmut des Ausdrucks und die Harmonie der Rhythmen.

¹⁾ Der Bericht: *ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογία* ist so zu verstehen, daß von den drei Dichtern zunächst auch je einer ein Drama auführen konnte, die Richter aber zuerst über diese drei und dann über die weiteren und so fort entschieden, bis schließlich der Erfolg dieser Einzelwettkämpfe ergab, wer den Preis erhielt.

III. Bau und Wesen der Tragödie.

Aristoteles hat mit umfassendem Wissen und geistreichem Scharfsinn in seiner „Poetik“ auch die Eigenart der dramatischen Dichtkunst aus den zahlreichen Stücken der großen griechischen Meister theoretisch zu entwickeln gesucht. — Während die Alten jedes ernste Drama, mochte der Konflikt sich tödlich oder gütlich lösen, Tragödie nannten, bezeichnen wir zum Unterschied vom Schauspiel das Stück eine Tragödie, in dem das tödlich verlaufende Schicksal eines Menschen von hervorragendem, anteil-erweckendem Charakter zur Darstellung kommt. Das Ganze jedes Dramas stellt mithin einen Schicksalswechsel, in der Tragödie im engeren Sinne zum Unheil, dar (*μετάβασις*). Wenn nun nach Aristoteles jedes in einheitlichem Gefüge¹⁾ seinem Ziele zustrebende Drama in steigender und fallender Handlung, *δέσις* und *λύσις* (Schürzung und Lösung des Knotens), verläuft, so findet dieser innere Aufbau in der äußeren Gliederung seinen Ausdruck.

Das antike Drama wird durch die Chorlieder in folgende, den „Auftritten“ des modernen Schauspiels entsprechende Hauptteile zerlegt: den *πρόλογος*, mehrere *ἐπεισόδια* und die *ἐξοδος*.

Der Prolog, der erste Auftritt vor dem Einzug des Chores in die Orchestra, ist eine kunstvoll gebaute Eröffnungsszene, in der meistens bereits sämtliche drei Schauspieler zu Wort kommen und ihre Beziehung zur Handlung exponieren. Den Inhalt bildet die Klarlegung der zum Verständnis des Stückes notwendigen Voraussetzungen (Ort, Zeit, Vorgeschichte), die teils durch Erzählung erfolgt, teils sich dramatisch vor den Augen der Zuschauer entwickelt, sowie die Feststellung des „erregenden Momentes“, das nachher die Handlung in Bewegung setzen soll.

Die Epeisodien sind die Akte der Steigerung, des Höhepunktes und der Umkehr (*περιπέτεια*). Der Name²⁾ bezeichnet ursprünglich die Überführung von einem Chorgesang zum andern, bewirkt durch das „Hinzuaufreten“ (*ἐπεισόδος*) des Schauspielers. Vorausgesetzt wird also, daß der Chor schon vor den Schauspielern anwesend ist; die ältesten Dramen (z. B. die Perser) beginnen eben ohne Prolog mit dem Einzug des Chores.

¹⁾ *τελεία, ὅλη, μία πρᾶξις* eine vollständig in sich abgeschlossene, ein Ganzes bildende, einheitliche Handlung.

²⁾ „Episode“ bedeutet später 1.: schmückende, als Situationsbild eingefügte Zutat des Dichters, 2. (tadelnd): unmotiviertes, willkürlich eingeschaltetes, entbehrliches Nebenstück der Handlung.

Die *Exodos* enthält als Schlußhandlung die *καταστροφή*, die „Wendung zum Ende“. Sie besteht in einer besonders kunstvollen, fest organisierten Szenengruppe (häufig: Botenbericht, kurze Schlußaktion und Pathosscene) und führt die vom Umschwung an fallende Handlung durch Auflösung des geschürzten Knotens zum Schlusse.

Die wesentlichen Bestandteile, bzw. technischen Mittel des antiken Dramas sind der *λόγος* und die *μέλη*.

Das eigentliche Werkzeug zur Fortbewegung der Handlung, der Dialog, erhielt durch die Verwendung von drei Schauspielern in Sophokles' Dramen eine reichere Gestaltung. Oft zwar vermittelt eine der drei Personen bloß als Nebenspieler den Anfang oder den Schluß des Wechselgespräches zwischen den beiden Hauptspielern. Ebenso oft aber greift die dritte Person in die dramatische Entwicklung stärker ein, indem sie auf die in Spiel und Gegenspiel sich bekämpfenden Rollen ausgleichend einwirkt oder selbst das Gegenspiel übernimmt und so den Streit gegen den Hauptspieler und den ihm befreundeten Nebenspieler führt.

Ein beliebtes Bestandteil der griechischen Tragödien bilden *στιχομυθίαι*, bewegte Dialogszenen, in denen Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag einander ablösen, in der Weise, daß jedem der beiden Gegner immer nur ein Vers zufällt. Wird der Streit noch lebhafter, die Erregung noch größer, so wechseln die Sprechenden sogar innerhalb desselben Verses, wodurch die Form der *ἀντιλαβαί* entsteht. Diese eristischen Auftritte entsprechen der Streitsucht des attischen Volkscharakters und der Natur der Südländer überhaupt.

Alle Sophokleischen Dramen enthalten *ρήσεις ἀγγελικαί*, Botenberichte. Ihren Inhalt bildet oft die *περιπέτεια* (im engeren Sinne), der plötzliche Umschwung im Gescheh der Hauptpersonen.¹⁾ Die erschütternden Ereignisse, die ihn meist herbeiführen, wurden mit seltenen Ausnahmen auf dem attischen Theater aus — vom ethischen und ästhetischen Standpunkt gleich — billigen Gründen den Augen der Zuschauer nicht vorgeführt, sondern nur erzählt. (Horaz a. p. 182—187.) Zuweilen sind es auch bloß wichtige, die Handlung entscheidend beeinflussende Nachrichten, die von Boten oder ähnlichen Personen überbracht werden.

Die Chorlieder, soweit sie die Akte teilen, zerfallen in die *πάροδος* und die *στάσιμα* (scl. *μέλη*). Die letzteren sind die

¹⁾ gelegentlich hervorgerufen durch eine *ἀναγνώρισις* (*ἀναγνωρισμός*), ein „Wiedererkennen“.

„Standlieder“ des auf seinem Standplatze (*ἐν στάσει*) verweilenden Chores; die Parodos ist eigentlich das erste Stasimon, das er nach seinem „Einzug“ singt. — Innerhalb der Epeisodien und der Exodos finden sich gegebenenfalls lyrische Einlagen: *κοιμοί*¹⁾ d. h. Wechselgesänge (*ἀντιβαῖα*) zwischen Schauspieler (Lieder) und Chorführer (Rezitative), sowie *ἀπὸ σκηνῆς*-Sätze d. h. Solo-gesänge (*μονωδία*) von Bühnenpersonen.²⁾ Solche breitausgeführten Gefühlszenen der Darsteller, der Ruhm des ersten Schauspielers, sind an wichtigen Stellen der Handlung ein unentbehrlicher Bestandteil der Tragödie; sie lassen sich mit den modernen Monologen vergleichen, nur daß bei ihnen der Chor den teilnehmenden, zuweilen einredenden Hörer darstellt. — Nimmt ein Stasimon den heiteren Charakter eines Tanzliedes an, so heißt es *ὑπόρχημα*. Ein solches schiebt Sophokles oft an der Stelle ein, wo die Peripetie bevorsteht. Durch den Kontrast soll das unmittelbar nach dem Jubelausbruch in der Handlung des Stückes ausbrechende Unheil — das für die teilnehmenden Personen unvermutet kommt, aber von den Zuschauern geahnt wird, weil es aus der inneren Verknüpfung der Handlung selbst³⁾ mit Notwendigkeit hervorgeht, — desto ergreifender gemacht werden („tragische Ironie“).

Parodos und Stasima sind teils *κατὰ συνῆγαν* gegliedert, d. h. sie bestehen aus *στροφῇ* und *ἀντιστροφῇ*; teils epodisch, d. h. eine dem Metrum nach ungleiche *ἐπὶδός* folgt auf ein oder mehrere Strophenpaare. Der Chorgesang war mit mimischem Tanz verbunden; doch ist uns das Wesen der *ἐμμέλεια*, des Singtanzes der Tragödie, unbekannt. Jedenfalls beziehen sich aber die Ausdrücke: Strophe, Antistrophe und Epodos nicht, wie man früher annahm, auf die einfachsten „Wendungen“ des Chores im Tanzschritt, vielmehr scheinen sie Fachausdrücke rein musikalischer Art zu sein. *Στροφή* bedeutet einen abgeschlossenen musikalischen Satz („Periode“) vom „Hin- und Herwenden“ der Melodie, *ἀντιστροφος* sel. *στροφῇ* (kürzer *ἀντιστροφῇ*) die entsprechende Strophe, das Gegenstück, und *ἐπὶδός* sel. *στροφῇ* den Ab- oder Schlußgesang.⁴⁾

¹⁾ „Klagelieder“: *κόπτειν* Brust und Haupt im Schmerze schlagen.

²⁾ Erst bei Euripides finden sich solche Soli häufiger.

³⁾ *ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου*. *Μῦθος* (fabula) bezeichnet nicht nur das „Sujet“, d. h. den erst noch zu gestaltenden Stoff, sondern auch die schon organisierte Handlung selbst, die „Fabel“ des fertigen Stückes.

⁴⁾ So stellt auch der dreigliedrige Strophenbau des Minnesangs: Stollen, Gegenstollen, Abgesang eine elementare Kompositionsform dar.

Die Normalaufstellung des Chores beim Einmarsch war, nach dem Vorbild der Heeresabteilungen, die Ordnung *ἐν τετραγώνῳ σχήματι*, in 3 Rotten (*στοῖχοι*) von 5 Mann und 5 Gliedern (*ζυγά*) von 3 Mann. Die bestgeschulten Choreuten waren in der den Zuschauern nächststehenden Stoichos, d. h. in der linken Langreihe aufgestellt; sie hießen daher *ἀριστεροστάται*. Der Chorführer (*χορυφαῖος*) hatte seinen Platz als dritter dieses Stoichos und führte daher auch den Namen *τρίτος ἀριστεροῦ*; bei einer Viertelschwenkung gegen die Zuschauer zu kam er in die Mitte der vordersten Reihe zu stehen. Die beiden Choreuten, die bei dieser Frontstellung rechts und links von ihm standen, sind die Nebenfürer (*παραστάται*). Die schwächsten Choreuten bildeten die mittlere Langreihe als *λαυροστάται*; sie standen in der Gasse (*λαύρα*).



Die Lieder wurden teils von dem Gesamtchor gesungen, teils waren Strophe und Antistrophe auf die Halbchöre (*ἡμιχόρια*) verteilt; auch fand gelegentlich eine Verteilung auf einzelne Gruppen, ja der Vortrag einzelner Choreuten statt. Selten erforderte die Handlung eine Teilung in Halbchöre, die getrennt ab- und wieder einzogen (*ἐπιπάροδος*).

Der Flötenspieler (*αὐλητής*) zog mit dem Chor ein und saß auf der Trittstufe des Altares (S. XXV u.). Er blies gleichzeitig zwei Instrumente (Klarinetten), mit dem rechten die hohen, dem linken die tiefen Töne. Seine Musik begleitete die Gesänge des Chores und der Schauspieler, sowie die Deklamation der Anapäste (*παρακαταλογή*).

Zum Teil infolge der Einführung des dritten Schauspielers erhielt der Chor bei Sophokles eine andere Bedeutung und Verwendung wie bei Aischylos. Es kommt wohl vor, daß er sich für eine Hauptperson entschieden interessiert, aber niemals greift er in die Handlung ein. Er stellt sich den Agonisten ratend und warnend, teilnehmend und mitfühlend zur Seite (*συναγωνίζεσθαι*) und vertritt das in der Stimme des Volkes zum Ausdruck kommende sittliche Bewußtsein; er steht mit seiner ruhigen Klarheit über dem Kampfe der Leidenschaften und bildet so recht das ideale Element in der Sophokleischen Tragödie. (Horaz a. p. 193 ff.) — Der Chorführer rezitiert die in der älteren Tragödie üblichen Einzugsanapäste (*παρόδος* im eigentlichen Sinne), während

deren der Chor seinen Aufmarsch in die Orchestra und einen feierlichen Umzug — eine Art Parademarsch — längs des Orchestra-Umkreises veranstaltet. Er spricht die anapästischen Systeme, die in anderen älteren Stücken zwischen die einzelnen Chorstrophen der melischen Parodos eingefügt sind, und während deren der Chor gleichfalls Marschbewegungen ausführt. Ferner fällt ihm die Rezitation der Abzugsanapäste zu, die die *ἀφῳδος* des Chores begleiten und den kurzen Schlußakkord des ganzen Dramas enthalten. In knappen Übergangsmomenten kündigt er mittels der Eintrittsanapäste einen Auftretenden an oder gibt ihm im Dialogvers Auskunft oder Gehör oder spricht vermittelnde Worte zu den Reden der Schauspieler. — Da der Chor die Einheitlichkeit des dramatischen Kunstwerkes dadurch wahrt, daß er — mit wenigen Ausnahmen, die ihre besondere Erklärung finden, — während des ganzen Stückes auf dem Spielplatz anwesend bleibt, so haben die Chorlieder in Hinsicht der Handlung die Bedeutung unserer heutigen Zwischenakte. Sie vermitteln die nach einer oder einigen erregten Szenen notwendige Ruhe, die das Gemüt des Hörers wieder abspannen und für neue Eindrücke empfänglich machen soll; sie begleiten demnach die Handlung mit sittlichen Betrachtungen, das Erlebte beurteilend, das Kommende ahnend, oder lassen die von der Handlung geweckte Stimmung künstlerisch ausklingen.

Den dorischen Ursprung des Dithyrambos, aus dem sie hervorgegangen sind, (S. VIII u.) wahren die Chorlieder durch das dorische lange *α*, das sie in zahlreichen Wörtern und Wortformen statt *η* festhalten.

Was das Wesen der tragischen Wirkung anlangt, so darf man die geistvoll abstrahierten moralisch-ästhetischen Gesetze des Aristoteles, die durch Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ so treffliche Erläuterung gefunden haben, nicht zu einer ausgeklügelten Schuldtheorie in speziell sittlichem Sinne verengen.

Sobald uns der Dichter eine bedeutende, anteilswürdige Persönlichkeit in starkbewegter Handlung vorführt und uns einleuchtend macht, daß der Schritt, den der Held tut, nach seinem Charakter notwendig und nach den vorliegenden Umständen todbringend ist, so tritt die eigentümliche Wirkung der Tragödie auf das Gemüt der Zuschauer ein. Sie besteht darin, daß die von Aristoteles geforderten verschwisterten Empfindungen des Mitleids (*ἔλεος*) und der Furcht (*φόβος*) erregt werden: Mitleid,

denn wir sehen, daß der Held so handelt, wie er muß, und eben dadurch seinem Leiden verfällt; Furcht, denn wir sind uns bewußt, daß wir, an seiner Stelle stehend, ebenso handeln müßten, daß also auch über uns dasselbe Schicksal schwebt, und wir fühlen uns demnach durch das angeschaute Leiden in der eigenen Sicherheit erschüttert. Furcht ist nach Lessings treffendem Worte das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Eine tragische Schuld braucht nicht unbedingt etwas sittlich Tadelnswertes in sich zu schließen, das gesühnt werden müßte; infolge von Leidenschaft oder Verblendung, aber ebenso auch infolge bewußten Strebens eines oft durchaus reinen und edeln Willens kann der verhängnisvolle Schritt, mit dem der Held auf den Pfad des Todes einlenkt, aus seinem Charakter zwingend und unabweisbar erwachsen. Schuldig im sittlichen Sinne oder nicht, jedenfalls muß der Held selbst schuld sein an seinem Schicksal; eine *ἀμαρτία*, ein Vergehen, um dessentwillen er unter Umständen vom sittlichen Standpunkt aus sogar hochzupreisen ist, und dadurch verursachtes Unglück soll vorliegen, nicht ein *ἀτύχημα*, ein zufälliges Unheil. Das Geschick des Helden wirkt tragisch, wenn wir ihn durch sein eigenes Wollen und Handeln in leidensvollem Kampfe, sei es mit der eigenen Leidenschaft, sei es mit äußeren Widerständen, unrettbar dem Untergang entgegengehen sehen, wenn also seine Tat, seinem Charakter nach „notwendig wie des Baumes Frucht“, auf ihn verhängnisvoll zurückwirkt, d. h. ihn in den Tod treibt.

Die schmerzliche Erschütterung und die innige Rührung aber, die durch die vollendete dichterische Darstellung und die lebenswahre schauspielerische Aufführung eines solchen tragischen Geschickes bewirkt werden, sowie das befreiende Wohlgefühl, das die Leser oder Hörer infolge der großen Aufregung aus den Stimmungen des Tages heraushebt in die Befriedigung einer höheren sittlichen Weltanschauung, ist die *κάθαρσις*, die Reinigung der Leidenschaften; sie bildet die vom Dichter und Schauspieler bezweckte ethisch-ästhetische Gesamtwirkung des Dramas.

„Aufschließen will er auch die Brust, den Strom
Der stockenden Empfindung fluten machen
Und durch die Schauer süßen Mitgefühls
Den sturmbedürft'gen, doch vom Lebenszwange
Beklemmten Sinn erleichternd reinigen.“

Geibel.

Fig. 2. Das Dionysostheater in Athen. Blick auf Zuschauerraum und Orchestra.
Nach einer photographischen Originalaufnahme.



dem Zuschauerraum (*θέατρον, κοῖλον*), dem Spielhaus (*σκηνή*) und dem zwischen beiden gelegenen Tanzplatz des Chores (*ὀρχήστρα*).

An dem Fuße des Burgfelsens lag auf einer Terrasse der ebene, kreisrunde Tanzplatz. Hier fanden von alters her um den Opferaltar des Dionysos (*θυμέλη*) die dithyrambisch-kyklischen Reigen statt, und er bildete auch den Standort des dramatischen Chores. Der Einzug desselben erfolgte durch die *πάροδοι*, die seitlichen Eingänge, die rechts und links zwischen dem Spielgebäude und dem Zuschauerraum in die Orchestra führten.

Die Zuschauer saßen in ältester Zeit auf zeitweilig aufgeschlagenen Holzgerüsten (*ἵκρια*) oder an der Berglehne selbst. Im 5. Jahrhundert wurde der Abhang regelmäßiger und zweckentsprechender aus Stein und Erde zur Aufnahme dieser Holzbänke bearbeitet. Erst im 4. Jahrhundert wurde mit Benutzung dieser früheren Anlage der gewaltige steinerne Zuschauerraum aufgeführt, der noch heute in bedeutenden Resten erhalten ist. (Fig. 2.)

„Von Menschen wimmelnd wächst der Bau

In weiter stets geschweiftem Bogen

Hinauf bis in des Himmels Blau.“ (Fig. 3 und 4.)

Stufenförmig zu beträchtlicher Höhe ansteigend, war er durch breite Rundgänge (*διαζώματα*), die den Verkehr erleichterten, in mehrere Stockwerke (*ζῶναι*) geteilt. Zu den einzelnen Sitzreihen stieg man auf radialen Treppen, die den ganzen Raum in keilförmige Abschnitte (*κερκίδες*) zerlegten. Die unterste Reihe enthielt zahlreiche, aus Marmor gehauene Ehrensessel (*θρόνοι*), die für die höheren Beamten und Priester bestimmt waren, soweit ihnen das Recht der *προεδρία* verliehen war; der reich und geschmackvoll verzierte Mittelplatz gehörte dem Dionysospriester. Für den Rat gab es einen reservierten Raum (*τὸ βουλευτικόν*), in späterer Zeit auch für die vornehme Jugend (*τὸ ἐφηβικόν*). Seinen Eintritt bewerkstelligte das Publikum durch die Parodoi. Die Bürger saßen wahrscheinlich nach Phylen geordnet; abgesondert waren die Sitzplätze für die Frauen und die Sklaven, soweit sie überhaupt dramatischen Aufführungen beiwohnten. Die Sitzstufen besaßen hinreichende Breite, um zu verhindern, daß man durch die Füße der höher Sitzenden belästigt wurde, und um außerdem noch dem Verkehre zu dienen. Für seine Bequemlichkeit mußte man selber durch mitgebrachte Kissen u. dgl. sorgen. — Die Aufrechterhaltung der Ordnung fiel der Theaterpolizei zu (*ῥαβδοῦχοι*), die *ἐπὶ θυμέλης* ihren Platz hatte, auf der Standstufe des Altares oder einem besonderen *βῆμα*¹⁾ daneben.

¹⁾ Podium, Trittstufe: *θυμέλη* im weiteren Sinne.

Fig. 2. Das Dionysostheater in Athen. Blick auf Zuschauerraum und Orchestra.
Nach einer photographischen Originalaufnahme.



dem Zuschauerraum (*θέατρον, κοῖλον*), dem Spielhaus (*σκηνή*) und dem zwischen beiden gelegenen Tanzplatz des Chores (*ὄρχήστρα*).

An dem Fuße des Burgfelsens lag auf einer Terrasse der ebene, kreisrunde Tanzplatz. Hier fanden von alters her um den Opferaltar des Dionysos (*θυμέλη*) die dithyrambisch-kyklischen Reigen statt, und er bildete auch den Standort des dramatischen Chores. Der Einzug desselben erfolgte durch die *πάροδοι*, die seitlichen Eingänge, die rechts und links zwischen dem Spielgebäude und dem Zuschauerraum in die Orchestra führten.

Die Zuschauer saßen in ältester Zeit auf zeitweilig aufgeschlagenen Holzgerüsten (*ἵκρια*) oder an der Berglehne selbst. Im 5. Jahrhundert wurde der Abhang regelmäßiger und zweckentsprechender aus Stein und Erde zur Aufnahme dieser Holzbänke bearbeitet. Erst im 4. Jahrhundert wurde mit Benutzung dieser früheren Anlage der gewaltige steinerne Zuschauerraum aufgeführt, der noch heute in bedeutenden Resten erhalten ist. (Fig. 2.)

„Von Menschen wimmelnd wächst der Bau

In weiter stets geschweiftem Bogen

Hinauf bis in des Himmels Blau.“ (Fig. 3 und 4.)

Stufenförmig zu beträchtlicher Höhe ansteigend, war er durch breite Rundgänge (*διαζώματα*), die den Verkehr erleichterten, in mehrere Stockwerke (*ζῶναι*) geteilt. Zu den einzelnen Sitzreihen stieg man auf radialen Treppen, die den ganzen Raum in keilförmige Abschnitte (*κερκίδες*) zerlegten. Die unterste Reihe enthielt zahlreiche, aus Marmor gehauene Ehrensessel (*θρόνοι*), die für die höheren Beamten und Priester bestimmt waren, soweit ihnen das Recht der *προεδρία* verliehen war; der reich und geschmackvoll verzierte Mittelplatz gehörte dem Dionysospriester. Für den Rat gab es einen reservierten Raum (*τὸ βουλευτικόν*), in späterer Zeit auch für die vornehme Jugend (*τὸ ἐφηβικόν*). Seinen Eintritt bewerkstelligte das Publikum durch die *Parodoi*. Die Bürger saßen wahrscheinlich nach Phylen geordnet; abgesondert waren die Sitzplätze für die Frauen und die Sklaven, soweit sie überhaupt dramatischen Aufführungen beiwohnten. Die Sitzstufen besaßen hinreichende Breite, um zu verhindern, daß man durch die Füße der höher Sitzenden belästigt wurde, und um außerdem noch dem Verkehre zu dienen. Für seine Bequemlichkeit mußte man selber durch mitgebrachte Kissen u. dgl. sorgen. — Die Aufrechterhaltung der Ordnung fiel der Theaterpolizei zu (*ῥαβδοῦχοι*), die *ἐπὶ θυμέλης* ihren Platz hatte, auf der Standstufe des Altares oder einem besonderen *βῆμα*¹⁾ daneben.

¹⁾ Podium, Trittstufe: *θυμέλη* im weiteren Sinne.

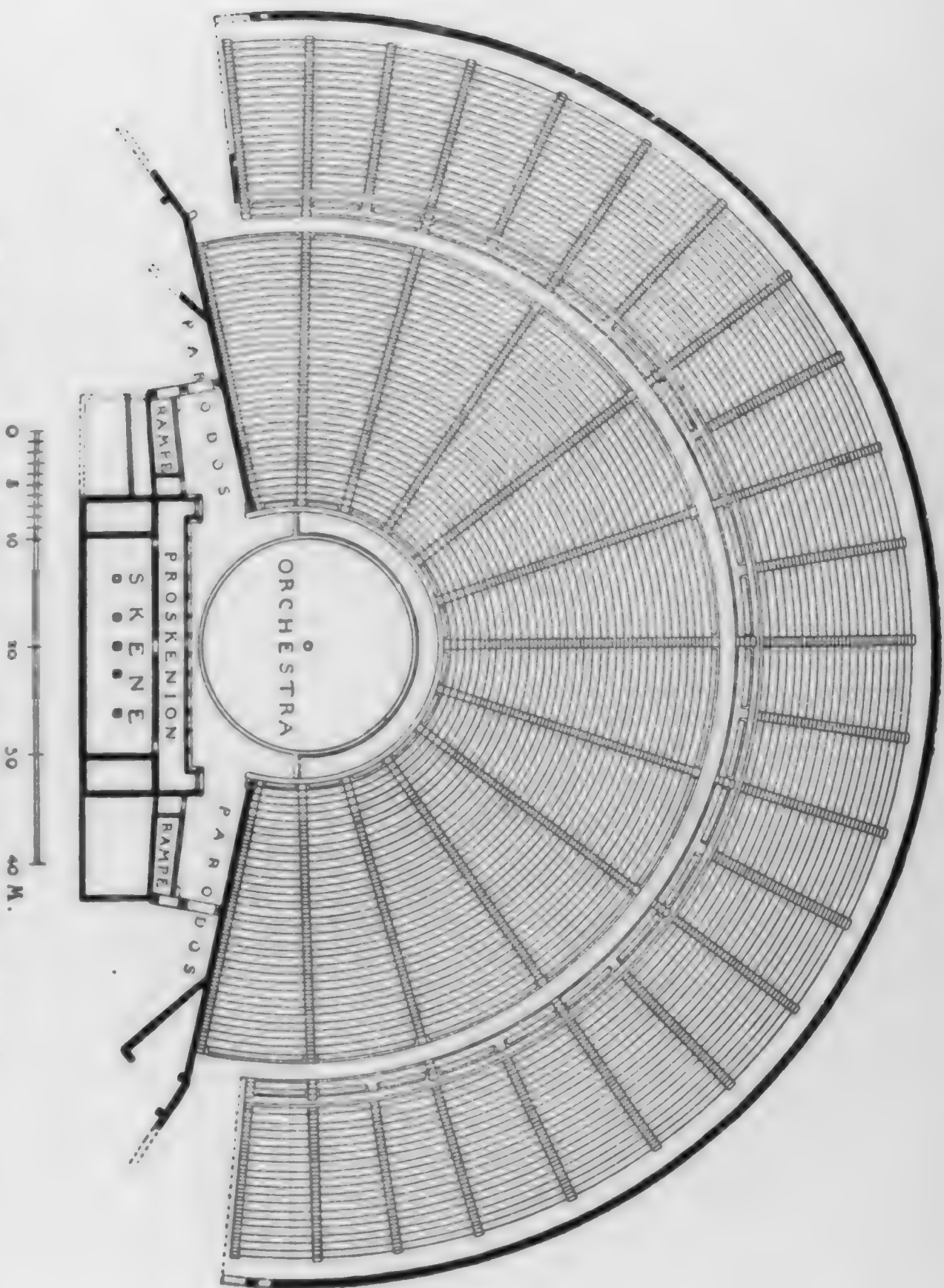


Fig. 4. Grundriß des Theaters in Epidauros. (Ergänzt.)
Nach Dörpfeld und Reisch, das griechische Theater.

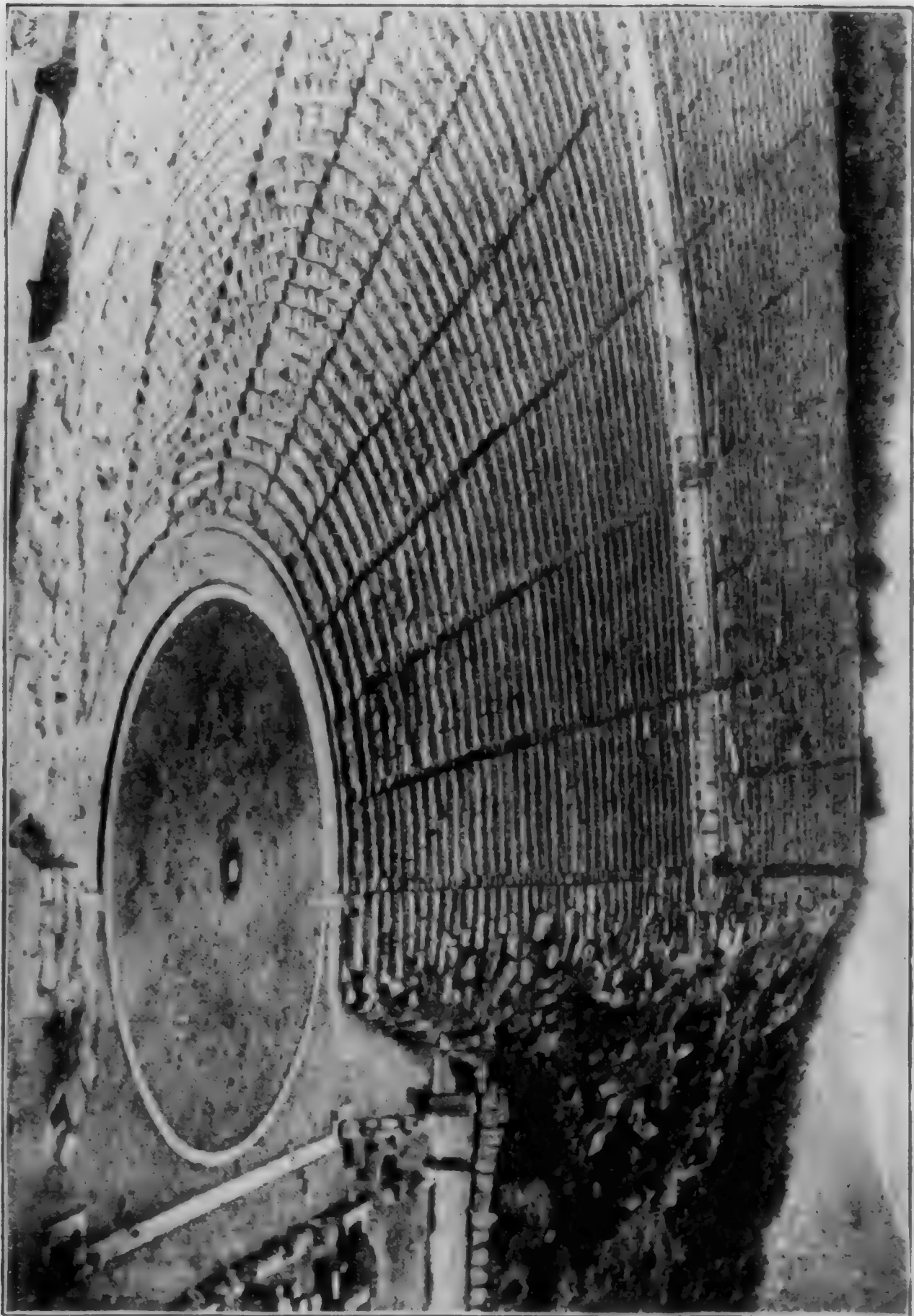


Fig. 8. Das Theater in Epidauros. (Vorzüglich erhalten.)
Blick auf die Orchestra von der obersten Sitzstufe.

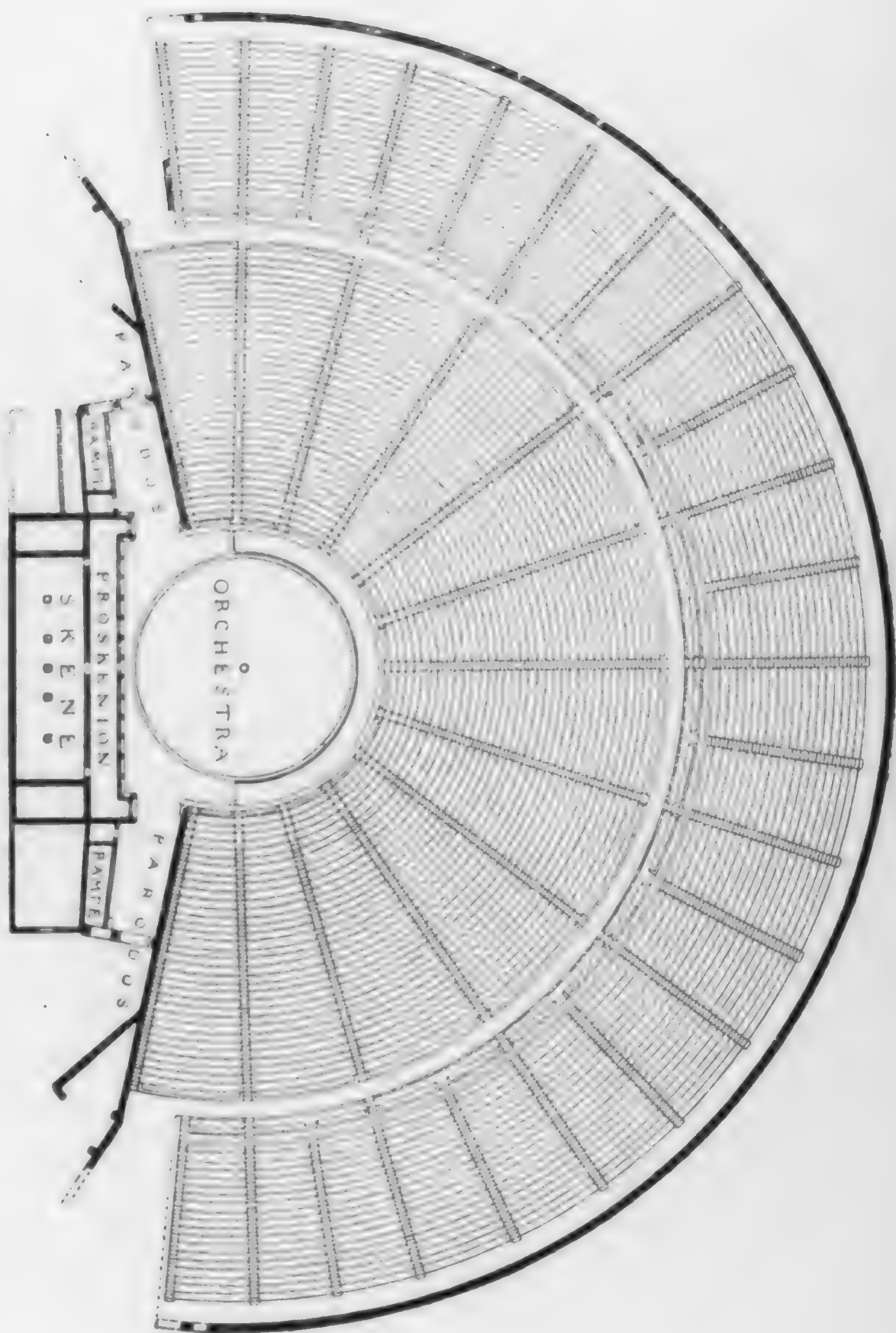


Fig. 4. Grundriss des Theaters in Epidauros. (Ergänzt.)
Nach Dörpfeld und Reisch, das griechische Theater.

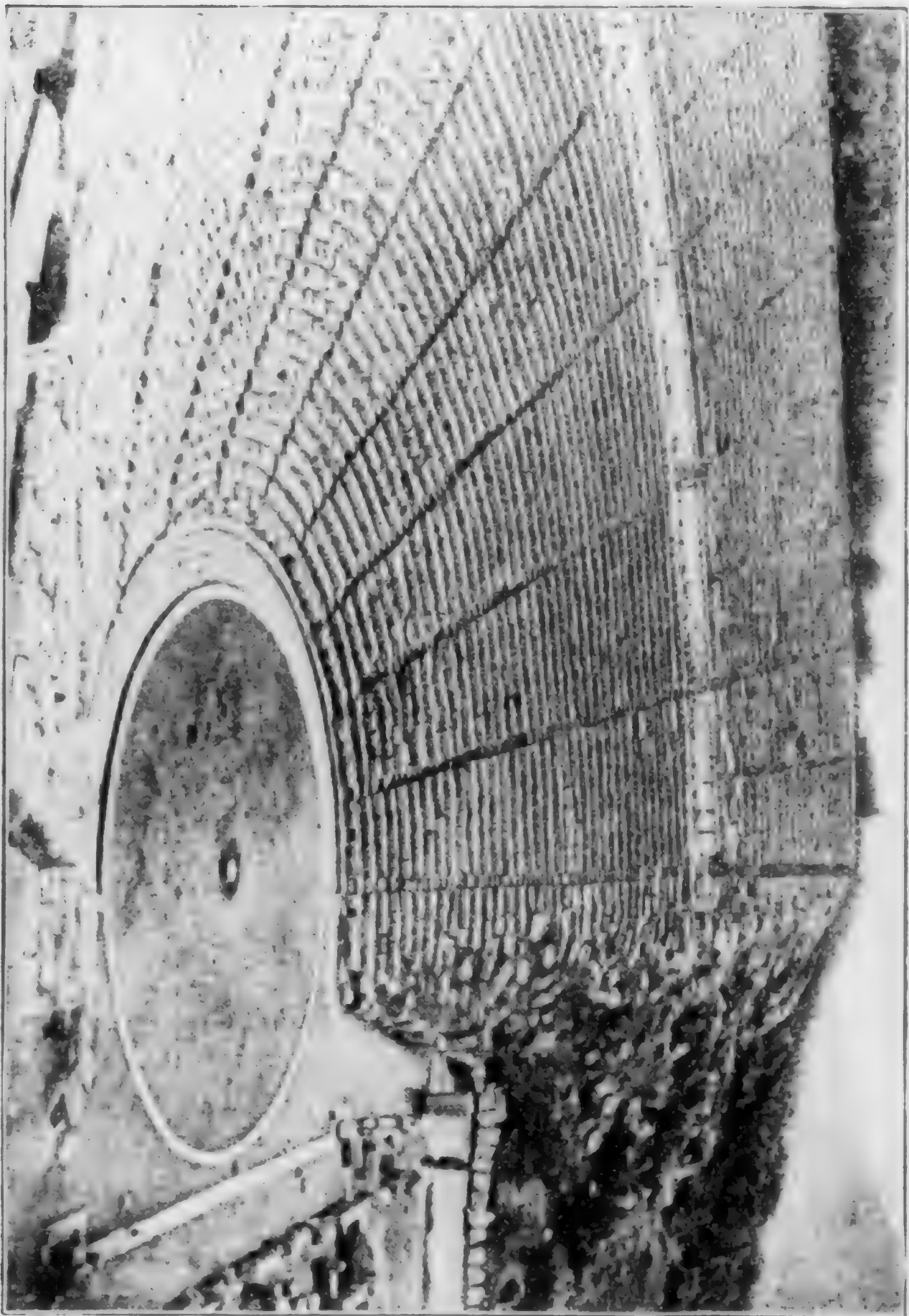


Fig. 3. Das Theater in Epidauros. (Vorzüglich erhalten.)
Blick auf die Orchestra von der obersten Sitzstufe.

Seit Thespis' Zeiten wurde für die dramatischen Aufführungen regelmäßig das „Zelt“ aufgeschlagen, d. h. die für die Verkleidungen des Schauspielers notwendige Theaterbude. Es stand wohl jenseits der einen Parodos oder doch jedenfalls außerhalb der Orchestra an einem Punkte, wo es den Blicken der Zuschauer entzogen war. Denn um die Illusion zu wahren, konnte die im Stücke vielleicht aus der Ferne kommende Person nicht aus einem den Zuschauern sichtbaren Zelt erscheinen. Aischylos ließ gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts dieses Kleiderzelt unmittelbar an der dem Zuschauerraum gegenüberliegenden Seite der Orchestra in Gestalt eines größeren Spielhauses errichten. (Fig. 5.) Es war ein Holzbau, der in der Form eines langgestreckten Rechteckes von einer bis zur anderen Parodos reichte und zunächst nur für die einzelnen Spielfeste provisorisch aufgeschlagen wurde. Ursprünglich einstöckig, später zur Verwendung von Schwebemaschinen notwendigerweise mit einem Obergeschoß versehen, diente er erstens, wie die alte Skene, Schauspielern und Chor als Ankleide- und Aufenthaltsort. Zugleich war er zur Aufnahme von Theatergerät aller Art bestimmt. Auch erwies er sich als Abschluß des Tanzplatzes dem Zuschauerraum gegenüber für die Akustik wertvoll. Endlich aber stellte diese im Gesichtsfeld der Zuschauer liegende Skene — und das war ihre hauptsächliche Bestimmung — das Wohnhaus der Rollenträger, die einer der streitenden Parteien angehörten, dar. Diese konnten also jetzt unmittelbar aus ihrem Hause heraustreten und sich wieder dorthin zurückziehen. Die den Zuschauern zugekehrte Vorderseite (*σκηνή* im engeren Sinne) erhielt nämlich die Gestalt, die für die Voraussetzungen des Stückes erforderlich war. War ein Königspalast als Spielhintergrund verlangt, wie sehr oft in den antiken Tragödien, so zeigte die Skene einen Mittelbau mit einer stattlichen Haupttür (*βασιλική*), vor dem eine mit einem Giebel überdeckte Säulenhalle errichtet war, und zwei niedrige Nebenflügel, deren Türen in das Frauengemach und in die Fremden- oder Gesindewohnung führten. (Fig. 7.) Dieselbe Fassade konnte mit geringen Änderungen als Tempel mit Seitenwohnungen für das Priesterpersonal verwendet werden. In solchen Fällen jedoch, wo ein landschaftlicher Hintergrund — eine Höhle oder ein Hain — notwendig war, wurde die Illusion zweifellos durch bemalte Zeugvorhänge oder Wände unterstützt. Hieraus mußte sich bald die stetige Einrichtung einer Dekorationswand (f. S. u.) entwickeln. Die erste Verwendung der Prospektmalerei des Theaters (*σκηνογραφία*) wird dem Sophokles zugeschrieben.

Wo war nun der Spielplatz des griechischen Theaters? Höchst wahrscheinlich traten die Schauspieler zu allen Zeiten nicht etwa auf einer erhöhten Bühne, wie man früher annahm, sondern zusammen mit dem Chor in der Orchestra auf. Ursprünglich standen sie wohl einfach auf den Stufen des Altares; später bildete der Teil der Orchestra, der zwischen der Skene, den beiden Parodoi und der Thymele lag, den eigentlichen Spielplatz. Gespielt wurde also *ἐπὶ σκηνῆς* „dicht beim Spielhaus.“

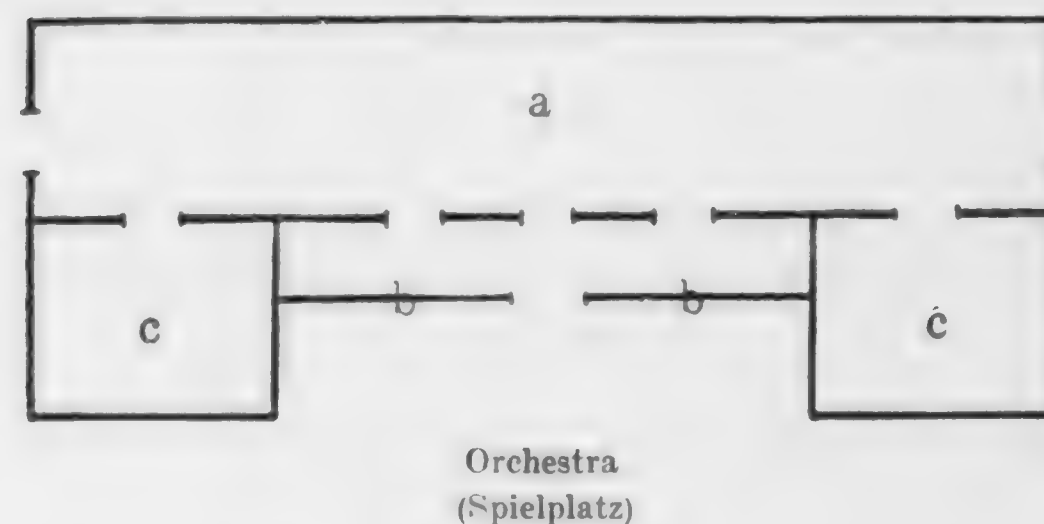


Fig. 5. Grundriß einer Skene.

a) Schauspielersaal. — b) Proskenion. — c) Paraskenia.

Der Spielhintergrund bestand zuerst in der oben geschilderten Skene. Aber schon in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts verwandte man das *προσκήνιον*. Unter diesem „Vorbau des Spielhauses“ ist eine aus Holzrahmen und Zeug verfertigte Wand mit gemalten Dekorationen zu verstehen. Sie wurde in einem solchen Abstand von der Skene, daß die Schauspieler sich bequem zwischen beiden bewegen konnten, eigens für jedes Stück aufgestellt, um durch ihr Bild den Ort der betreffenden Handlung zu kennzeichnen. Ihr eigentlicher Wert bestand in ihrer Beweglichkeit und Veränderlichkeit. Die verschiedenen Dekorationen nämlich, die der für die einzelnen Stücke meist verschiedene Spielhintergrund erforderte, wurden durch Proskenien von verschiedener Form, die nach Angabe des Dichters gefertigt waren und dann vorge-

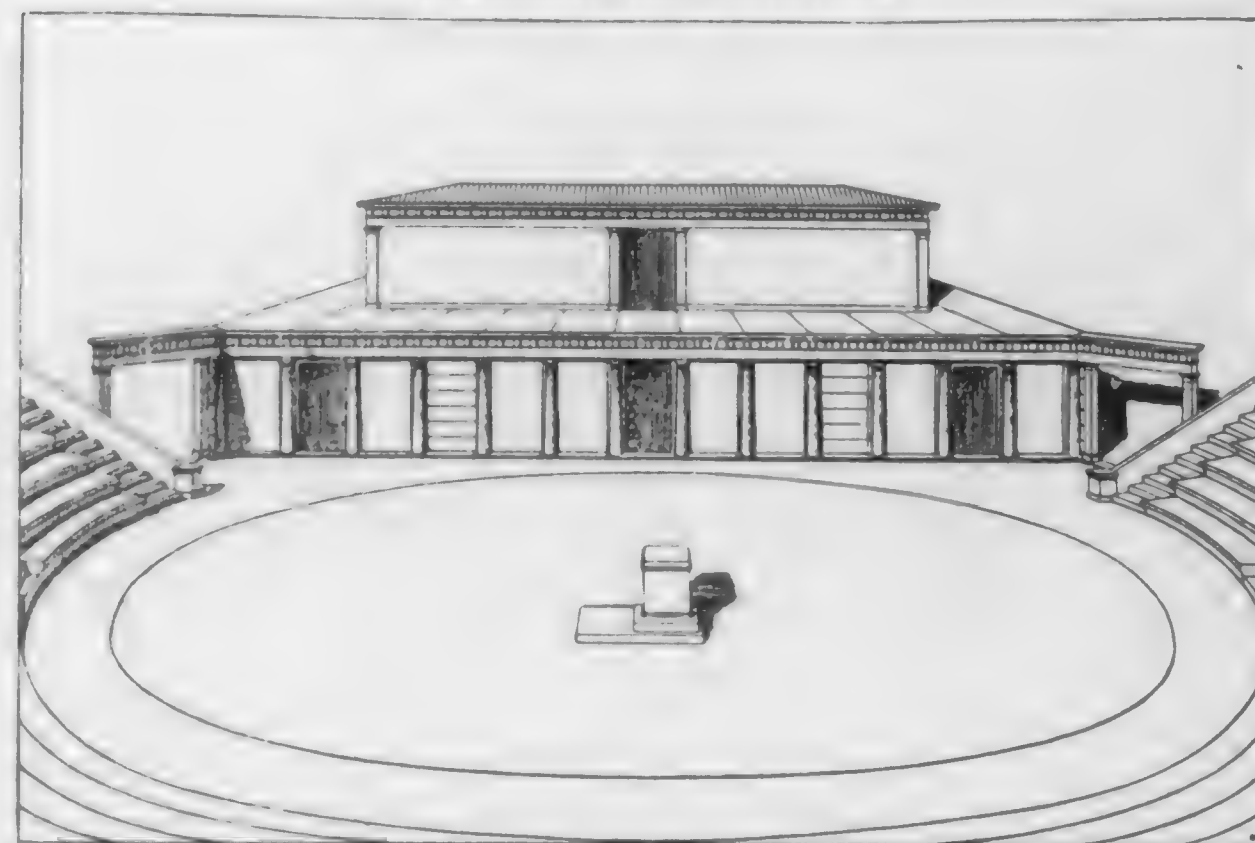
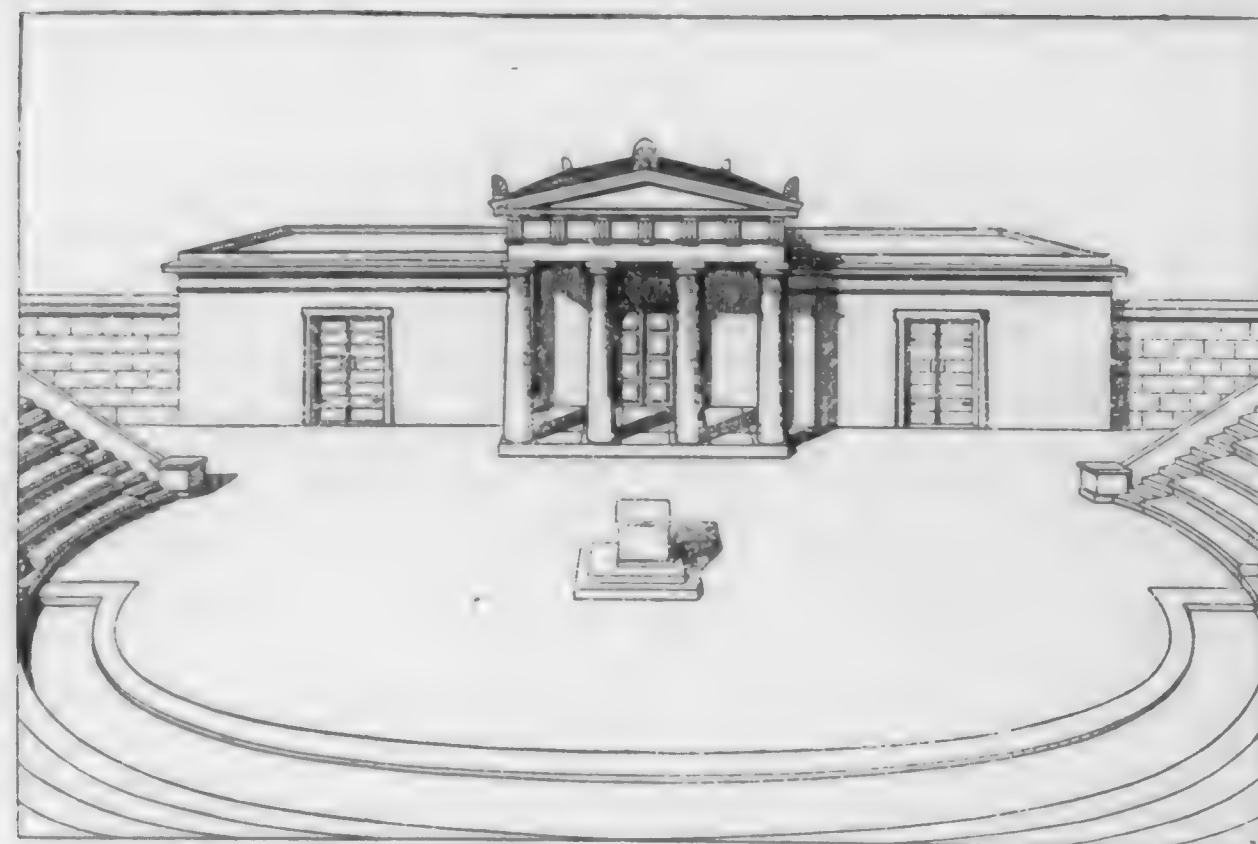
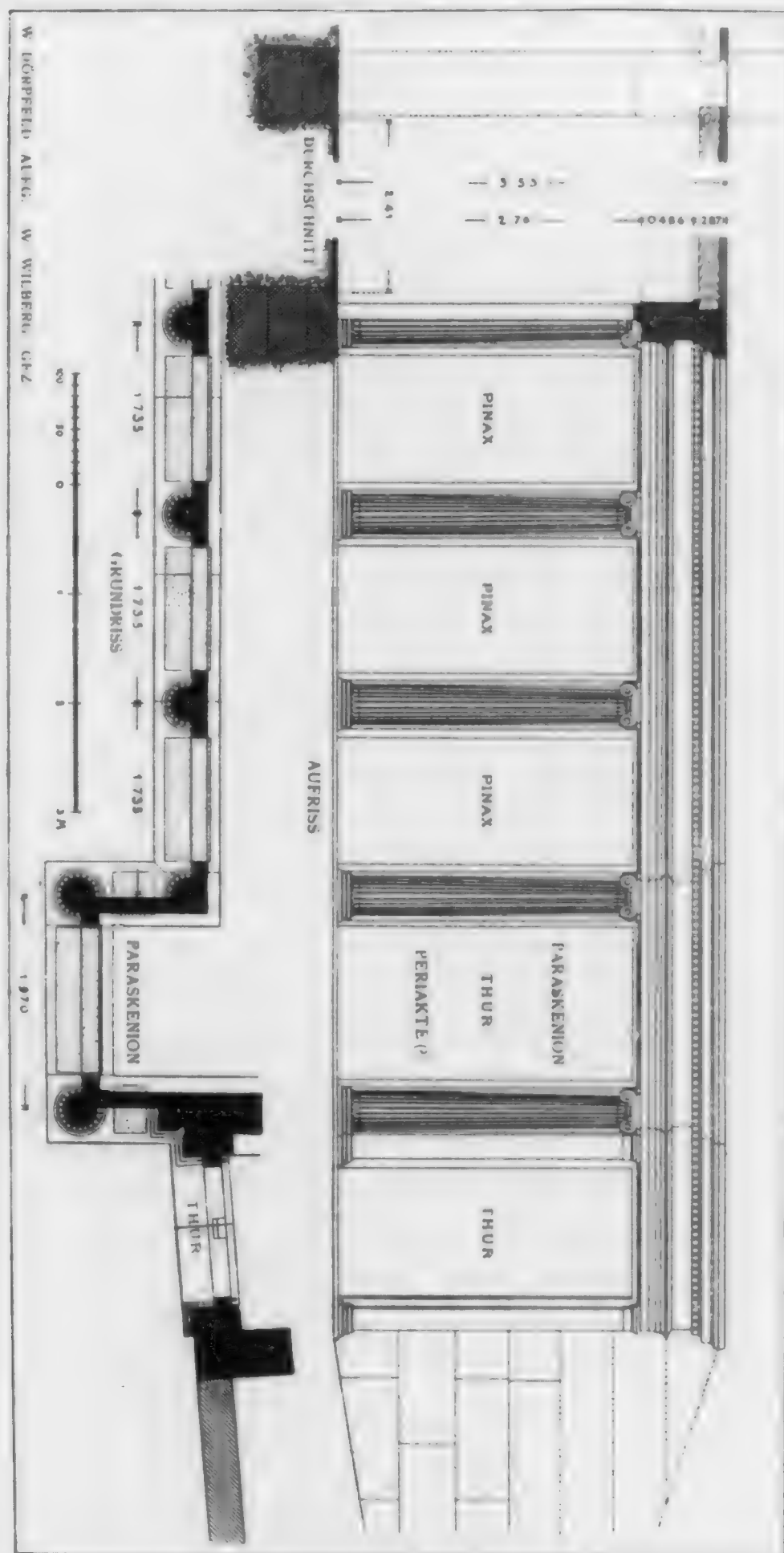
schoben wurden, viel leichter und mannigfaltiger gebildet, als dies natürlich durch die bloße Skenenfront möglich war. Die Türöffnungen dieser Schmuckwand konnten infolge des erwähnten Abstandes unabhängig von denen der Skene angelegt werden. Durch sie oder durch die Parodoi erschienen die Schauspieler. Der Zuschauer wurde aber über die Bedeutung ihrer Rollen schon durch die Art ihres Auftretens im allgemeinen orientiert. Indem nämlich die Türe in der Mitte der Rückwand den Eingang in königliche Gemächer, einen Tempel, ein Lagerzelt u. dgl. darstellte, so war der durch dieselbe erscheinende Schauspieler schon dadurch als Träger einer Königs- oder Priester- oder Kriegerrolle charakterisiert. Besaß die Dekorationswand auch Seitentüren, so führten sie, entsprechend den oben geschilderten Verhältnissen der Skenenfront, die rechte in die Frauen-, die linke in die Fremdenwohnung. Durch die von dem Zuschauer aus rechts gelegene Parodos kamen stets Personen *ἐκ πόλεως*, durch die links gelegene *ἀγρόθεν*; diese Einrichtung findet in der Lage des athenischen Theaters ihre Erklärung, von dem man rechts zur Stadt, links nach dem Lande gelangte. Die Orchestra aber erhielt durch die jedesmalige Hinterdekoration ihre Bedeutung; stellte diese z. B. einen Königspalast dar, so war jene der öffentliche Platz vor demselben, wo Volk und Ratsherrn sich versammelten. — Als Stützen und zum seitlichen Abschluß der Proskenionswand dienten zwei an den beiden Enden des Spielhauses weit vorspringende, turmartige Flügelbauten (*παρασκήνια*). Hinter deren Fluchtlinie ist die Dekoration soweit eingerückt zu denken, daß in dem freien Raume zwischen ihnen noch ein Altar, Buschwerk und andere Setzstücke nach Bedürfnis aufgestellt werden konnten, und daß er tief genug war, um während ganzer Auftritte als Spielplatz auszureichen. Die Innenräume der Paraskenien standen vielleicht mit dem Schauspielersaal in Verbindung und dienten, wie er, Ankleidezwecken u. s. w.; vielleicht waren aber auch in späterer Zeit die Zwischenräume ihrer Säulen teilweise offen gelassen, so daß sie den auch wohl erst einer späteren Zeit angehörigen *περίακτοι* Aufnahme boten. Diese waren zwei dreiseitige, um Zapfen drehbare Holzprismen, vorn rechts und links an oder in den Paraskenien aufgestellt, und dienten mit ihren bemalten Seitenflächen wie die Kulissen des heutigen Theaters zur Vervollständigung des Szenenbildes auf der Hinterwand. Ein in einzelnen — übrigens nur sehr seltenen — Fällen notwendiger Wechsel des Schauplatzes vollzog sich, indem eine neue Hinter-

dekoration vorgeschoben oder vielleicht auch dadurch sichtbar gemacht wurde, daß die zweiteilig hergestellte Schmuckwand auseinander ging; zugleich wurden die Periakten umgedreht. Einen Vorhang, um etwa die zur Veränderung der Dekoration in den Pausen zwischen den einzelnen Stücken vorzunehmenden Arbeiten zu verdecken, scheint das griechische Theater nicht besessen zu haben; an Störungen der Illusion nahm man keinen Anstoß.

Ein steinernes Spielhaus wurde erst unter der Verwaltung des Lykurgos zur Zeit des Demosthenes errichtet, unter der auch der steinerne Zuschauerraum vollendet wurde. Es war, wie der frühere Holzbau, ein größeres Gebäude, das einen geräumigen Saal einschloß, mit steinernen Paraskenien; das obere Stockwerk bestand aus Holz. Seine Vorderwand aber erhielt eine feste Säulenstellung; denn auch in undekoriertem Zustand, d. h. wenn kein Proskenion zu dramatischen Aufführungen davor errichtet war, zeigte sich ein künstlerischer Abschluß wünschenswert, weil seit dieser Zeit im Theater auch häufig Volksversammlungen stattfanden. Da die Redner bei solchen Gelegenheiten von einem besonderen, neben dem Altar errichteten Bema aus sprachen, so erhielt dieser ganze Teil der Orchestra von nun an auch den Namen *λογεῖον*, Sprechplatz.

Am Ende der hellenistischen Zeit, als man aufhörte, die älteren Dramen aufzuführen und eine Veränderung des Hintergrundes also seltener notwendig war, trat an die Stelle der veränderlichen Dekorationswand ein festes Proskenion mit vorgesetzten Halbsäulen, deren Zwischenräume mit hölzernen Tafelgemälden (*πίνακες*) geschlossen wurden. Die Paraskenien wurden jetzt entbehrlich und kamen, wenn sie sich auch in Athen gewohnheitsmäßig erhalten zu haben scheinen, vielfach in Fortfall. (Fig. 6, 8.)

Erst zur Zeit Neros wurde eine Bühne im eigentlichen Sinne geschaffen, d. h. eine Teilung der Orchestra vollzogen in eine *κονίστρα* (Staubplatz = arena, für Gladiatorenspiele), die tiefer gelegt wurde, und eine dadurch erhöhte, an ihrer Vorderwand architektonisch geschmückte Bühne, auf die sich der Name *λογεῖον* übertrug. Sie lag damit aber unverändert am Fuße der Proskenionsäulen; denn sie war eben das von jeher als Spielplatz benutzte Stück der Orchestra. Nunmehr wurde auch die überragende Skenenvorderwand gleich dem monumentalen Proskenion als stattliche Fassade ausgebildet.



Sophokles' Philoktetes von Hüter.

1

Von Theatermaschinen werden vornehmlich zwei erwähnt: das *ἐκκύκλημα* und die *μηχανή*. Das erstere war dazu



Fig. 9.

Tragischer Schauspieler.
Elfenbeinstatue.

bestimmt, Vorgänge, die sich im Innern der dargestellten Baulichkeiten abgespielt hatten — die Haupthandlung in den griechischen Dramen ging nämlich stets unter freiem Himmel vor sich —, den Zuschauern wenigstens in ihren Folgen zu zeigen, z. B. Leichen getöteter Personen im entsprechenden Augenblick sichtbar zu machen. Dementsprechend war die „Herausrollmaschine“ eine kleine, auf Rollen gehende Platte, auf der sich das betreffende Szenenbild befand; diese Rollbühne wurde aus der Mitteltür der Dekoration des Hintergrunds herausgedreht. Der letzteren dagegen, einer „Schwebemaschine“¹⁾ bediente man sich, um Götter in der Höhe erscheinen zu lassen, die in die Handlung eingreifen sollten (*θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, *deus ex machina*). Als *θεολογεῖον*, auf dem Götter vorgeführt wurden, wie sie im Olymp thronten, diente vielleicht das Dach der Skene, d. h. später des Proskenions, oder ein Balkon, der an einem Paraskenion angebracht war.

Die Gewandung (Fig. 9) der griechischen Tragödie bestand eigentümlicherweise nicht, wie in unserem Theater, in besonderen, der jedesmaligen Rolle entsprechenden Kostümen, sondern war im allgemeinen eine einheitliche, der Dionysosfeier geziemende Festkleidung. Die Hauptspieler trugen für Personen von höherem Range wallende Schleppkleider (*σώματα*), nämlich buntgewirkte, mit langen Ärmeln versehene, hochgegürtete Leibröcke (*χιτῶν*, speziell *ποικίλον*) und reich verzierte Überwürfe (*ἱμάτιον*) oder Mantelkragen (*χλαμύς*). Die sozial niedrigere Stellung einer Person wurde durch einen

¹⁾ Es war wohl ein auf dem Dache befindlicher Kran (*γέρανος*).

kürzeren Rock und geringere Pracht der Kleidung ausgedrückt. Götter und Heroen, die in dieser tragischen Gewandung auftraten, wurden lediglich durch Attribute, die sie gewöhnlich in der linken Hand führten, z. B. Hermes durch den Heroldstab, Fürsten durch ihre Zepter u. s. w. kenntlich gemacht. Unglückliche waren mit dunkler Kleidung angetan. Die Statisten (*κωφὰ πρόσωπα*) wurden als Dienerschaft und Gefolge (*πρόσπολοι*, *θεράποντες* oder *θεράπαινοι*, auch *δορυφόροι*) natürlich auch äußerlich gekennzeichnet. Das Kostüm des Chores war dem der Bühnenpersonen angepaßt. — Man trug Stiefel mit hohen Schäften (*ἐμβάτης, κόθορος*).¹⁾ Perückenartige Kopfaufsätze (*ὄγκος*), die vorne die Gesichtsmaske festhielten, sowie entsprechende Auspolsterung des Leibes, durch enganschließende Trikotjacken festgehalten, machten die äußere Erscheinung der Schauspieler ansehnlicher, um sie aus den Choreuten herauszuheben, und um dem heroischen Charakter der dargestellten Rollen durch *ἀνάνθρωπος σιολή* Rechnung zu tragen.

Die Bewegungsfreiheit war hierdurch natürlich wesentlich gehindert. — Der Gebrauch bemalter Leinwandmasken (*πρόσωπον* = *persona*) (Fig. 10) mag auf die alte Sitte zurückgehen, daß die dionysischen Festgenossen sich durch Bestreichen des Gesichtes mit dem Bodensatz des frisch gekelterten roten Weines un-



Fig. 10. Tragische Maske.
Nach einem Wandgemälde.

Die Bewegungsfreiheit war hierdurch natürlich wesentlich gehindert. — Der Gebrauch bemalter Leinwandmasken (*πρόσωπον* = *persona*) (Fig. 10) mag auf die alte Sitte zurückgehen, daß die dionysischen Festgenossen sich durch Bestreichen des Gesichtes mit dem Bodensatz des frisch gekelterten roten Weines un-

¹⁾ Diese Fußbekleidung thrakischen Ursprungs war dem Dionysos eigen. Stiefel mit starken, erhöhenden Sohlen oder stelzenartigen Klötzen („Kothurn“) wurden erst in der Zeit nach Alexander und später in der Kaiserzeit von den Schauspielern getragen.

Von Theatermaschinen werden vornehmlich zwei erwähnt: das *ἐκκίνημα* und die *μηχανή*. Das erstere war dazu bestimmt, Vorgänge, die sich im Innern der dargestellten Baulichkeiten abgespielt hatten — die Haupthandlung in den griechischen Dramen ging nämlich stets unter freiem Himmel vor sich —, den Zuschauern wenigstens in ihren Folgen zu zeigen, z. B. Leichen getöteter Personen im entsprechenden Augenblick sichtbar zu machen. Dementsprechend war die „Herausrollmaschine“ eine kleine, auf Rollen gehende Platte, auf der sich das betreffende Szenenbild befand; diese Rollbühne wurde aus der Mitteltür der Dekoration des Hintergrunds herausgedreht. Der letzteren dagegen, einer „Schwebemaschine“¹⁾ bediente man sich, um Götter in der Höhe erscheinen zu lassen, die in die Handlung eingreifen sollten (*θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, deus ex machina). Als *θεόζοντες*, auf dem Götter vorgeführt wurden, wie sie im Olymp thronen, diente vielleicht das Dach der Skene, d. h. später des Proskenions, oder ein Balkon, der an einem Paraskenion angebracht war.



Fig. 9.
Tragischer Schauspieler.
Elfenbeinstatue.

Die Gewandung (Fig. 9) der griechischen Tragödie bestand eigentümlicherweise nicht, wie in unserem Theater, in besonderen, der jedesmaligen Rolle entsprechenden Kostümen, sondern war im allgemeinen eine einheitliche, der Dionysosfeier geziemende Festkleidung. Die Hauptspieler trugen für Personen von höherem Range wallende Schleppkleider (*σάματα*), nämlich buntgewirkte, mit langen Ärmeln versehene, hochgegürtete Leibröcke (*χιτών*, speziell *ποικίλον*) und reich verzierte Überwürfe (*ἱμάτιον*) oder Mantelkragen (*χλαμύς*). Die sozial niedrigere Stellung einer Person wurde durch einen

¹⁾ Es war wohl ein auf dem Dache befindlicher Kran (*γέρανός*).

kürzeren Rock und geringere Pracht der Kleidung ausgedrückt. Götter und Heroen, die in dieser tragischen Gewandung auftraten, wurden lediglich durch Attribute, die sie gewöhnlich in der linken Hand führten, z. B. Hermes durch den Heroldstab, Fürsten durch ihre Zepter u. s. w. kenntlich gemacht. Unglückliche waren mit dunkler Kleidung angetan. Die Statisten (*ζωφὰ πρόσωπα*) wurden als Dienerschaft und Gefolge (*πρόσποιοι*, *θεράποντες* oder *θεράπαινοι*, auch *δορυφόροι*) natürlich auch äußerlich gekennzeichnet. Das Kostüm des Chores war dem der Bühnenpersonen angepaßt. — Man trug Stiefel mit hohen Schäften (*ἐμπίτης, ζόθογρος*).¹⁾ Perückenartige Kopfaufsätze (*ὄγρος*), die vorne die Gesichtsmaske festhielten, sowie entsprechende Auspolsterung des Leibes, durch enganschließende Trikotjacken festgehalten, machten die äußere Erscheinung der Schauspieler ansehnlicher, um sie aus den Choren herauszuheben, und um dem heroischen Charakter der dargestellten Rollen durch *ἀνάνθρωπος στολή* Rechnung zu tragen.



Fig. 10. Tragische Maske.
Nach einem Wandgemälde.

Die Bewegungsfreiheit war hierdurch natürlich wesentlich gehindert. — Der Gebrauch bemalter Leinwandmasken (*πρόσωπον* = persona) (Fig. 10) mag auf die alte Sitte zurückgehen, daß die dionysischen Festgenossen sich durch Bestreichen des Gesichtes mit dem Bodensatz des frisch gekelterten roten Weines un-

¹⁾ Diese Fußbekleidung thrakischen Ursprungs war dem Dionysos eigen. Stiefel mit starken, erhöhenden Sohlen oder stelzenartigen Klötzen („Kothurn“) wurden erst in der Zeit nach Alexander und später in der Kaiserzeit von den Schauspielern getragen.

kenntlich machten. Es gab verschiedene, für die betreffende Rolle herkömmliche, ihren Charakter ausdrückende Masken, die also nicht das Individuum, sondern den Typus seines Standes bezeichneten. An Stelle der Augenpupillen waren kleinere Löcher; die trichterförmige Mundöffnung ermöglichte dem Schauspieler lautes Sprechen und Singen. Das Mienenspiel, das durch die Masken verloren ging, wäre bei der Entfernung der meisten Zuschauerplätze ohnedies schwer wahrnehmbar gewesen. Dagegen wurde ein lebhaftes Geberdenspiel mit Händen und Armen geübt. Das athenische Publikum kannte das Da capo-Rufen (*αὐθις*) und Händeklatschen für gute, sowie das Auspfeifen für schlechte Leistungen und war für Verstöße gegen die richtige und deutliche Aussprache sehr empfindlich.

Über Wesen und Art der griechischen Tragödie äußert sich Gustav Freytag folgendermaßen: „Den Griechen war ihr Drama aus einer Verbindung der Musik und Lyrik heraufgekommen, es bewahrte stets einiges aus seiner ersten Jugend. Das musikalische Element dauerte nicht nur in den Chören, auch dem Helden steigerte sich auf Höhepunkten die rhythmisch bewegte Sprache leicht zum Gesang, und die Höhepunkte waren häufig durch breit ausgeführte Pathoszenen bezeichnet. Der Gesamteindruck der alten Tragödie stand also zwischen dem unserer Oper und unseres Dramas, vielleicht der Oper noch näher, er behielt etwas von dem gewaltig Aufwühlenden der Musik.“

Das Eintrittsgeld (*θεωρικόν*) wurde an der Kasse von dem Besucher bezahlt, wofür er eine Theatermarke (aus Blei) erhielt, deren Besitz zu einem Platz auf dem für die betreffende Phyle bestimmten Keile des Zuschauerraumes berechnete. (Fig. 11.)

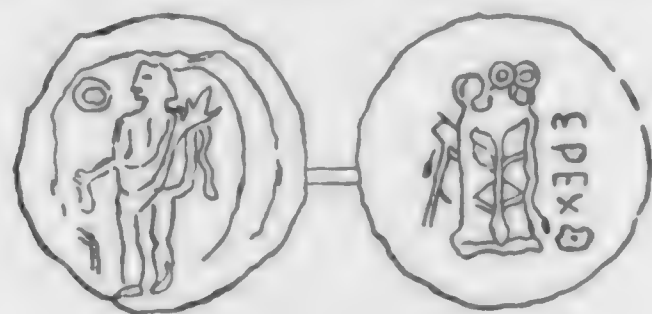


Fig. 11. Theatermarke.

Auf der einen Seite: Dionysos mit Thyrsos (lanzenartiger Stab, oft mit Efeu oder Weinlaub umwunden und bekrönt, stets mit einem Pinienzapfen gekrönt) und Kantharos (großer Trinkbecher).

Auf der anderen Seite: Geschmückter Altar und der Name der Phyle *Ἐρεχθίδης*.

Das Eintrittsgeld, 2 Obolen (25 Pf.) für einen Spieltag, also eine Drachme für die drei Spieltage der großen Dionysien, fiel dem Theaterpächter (*θεατρονίας, ἀρχιτέκτων*) zu, der seinerseits dem Staat eine Pachtsumme zu zahlen und das Theater baulich in gutem Zustand zu erhalten hatte. Bald nach Perikles wurde, um auch den ärmeren Bürgern den Besuch des Theaters zu ermöglichen, die gesetzliche Bestimmung getroffen, dem Volke das Schaugeld aus der Staatskasse zu zahlen; es wurde wohl in jeder Phyle verteilt. Diese Ausgabe bedeutete aber in der Folgezeit eine drückende Belastung des athenischen Staatshaushaltes; Demosthenes läßt oft in seinen politischen Reden Tadel durchblicken über den Mißstand, daß die für Kriegsfälle bestimmten Überschüsse (*στρατιωτικά*) als Schaugelder aufgebraucht wurden.

Die drei von dem Archon ausgewählten Tetralogien kamen während der dionysischen Festfeier an drei aufeinander folgenden Tagen, jedesmal vom frühen Morgen ab, zur Aufführung, während nachmittags eine Komödie folgte. Gleich erstaunlich war die Produktivität der Dichter, die Leistungsfähigkeit der Schauspieler und die Ausdauer des zuschauenden Volkes, das während des ganzen Tages im Theater saß und in den größeren Pausen mit den mitgebrachten Speisen seinen Hunger stillte.

Fünf Preisrichter (*ἀγωνοθέται*), die erst am Ende der Aufführung aus einem weiteren Ausschuß ausgelost wurden, hatten zu entscheiden, welcher Tetralogie der Sieg gehörte. Der Preis des Dichters war ein Efeukranz. Auch der Choreg erhielt einen solchen und weihte oft, um seinen Erfolg zu verewigen, eine Inschrifttafel¹⁾ im Dionysosheiligtum. Dem siegreichen Dichter fiel außer seinem Honorar (S. XXIII u.) ein namhafter Geldpreis zu.

Protokolle über die Aufführungen (Titel der Dramen; Namen der Dichter, Choregen und Darsteller der Hauptrollen; Ergebnis der Urteile) wurden im Staatsarchiv aufbewahrt. Die Benutzung dieser Akten setzte Aristoteles in den Stand, die sog. *διδασκαλίας*²⁾ („Aufführungen“, eine Art kurzer Dramaturgien) zu verfassen.

¹⁾ Das bekannte Lysikratesdenkmal bezieht sich auf einen Sieg im musischen Wettkampf. Hierbei gewann der Choreg als Preis einen Dreifuß, den er wiederum im Namen der siegreichen Phyle dem Dionysos als Weihgeschenk darbringen mußte und öfters auf einer Säule oder einem tempelartigen Unterbau mit entsprechender Unterschrift aufstellen ließ.

²⁾ *δράμα διδάσκειν*, *fabulam docere*.

Vorbemerkungen zum Philoktetes.

I. Vorgeschichte.

Ὁ κλειὸς Φιλοκτήτης (Phil. 575) ist der Sohn des Poias, des Königs der Malier am Oita in Thessalien (4 f. τὸν Μηλιά Ποίαντος νίον, 453 γένεθλον Οἰταίου πατρός).

Während nach dem Schiffskataloge Ilias II 716 ff. Philoktetes über die Städte Methone, Thaumakia, Meliboia und Olizon, also in dem nördlichen Thessalien, der später Magnesia genannten Halbinsel herrschte, macht ihn Sophokles zu einem Bewohner der Μηλίδος γῆ,¹⁾ die der heilige Landesfluß Spercheios durchströmt (491 f., 726, 1215 f.), und deren Hauptstadt Trachis in der Ebene am Meere unweit des „Trachinischen Bergrückens“ liegt (491, 1213); die Stadt wird Il. II 682 als Eigentum des Achilleus genannt. — Die Abweichung unseres Dichters vom Homerischen Muster erklärt sich aus der Rolle, die Philoktetes nach der in den „Trachinierinnen“ behandelten Sage bei der Verbrennung des Herakles auf dem Oita spielt. Als dieser auf dem Gipfel des Zeusberges (726 ff.) nach seinem Willen auf den Scheiterhaufen gelegt war (1430 ff.), zündete ihn sein Freund (1467) Philoktetes an. Dies ist nicht weiter befremdlich, wenn wir ihn uns in jenen Gegenden heimisch zu denken haben. Zum Lohne für diesen Liebesdienst (εὐεργετῶν 670), dessen sich Hyllos als Sohn geweigert hatte, empfing er den göttlichen²⁾ Bogen (801 ff.) mit den nie fehlenden Pfeilen (78, 198, 942 f.). Vgl. hierzu „Trachinierinnen“ 1191—1215. — Der Held selbst stellt sich in dem Schauspiel als τῶν Ἡρακλείων ὄντα δεσπότην ὀπλῶν (262) vor.

Mit dem berühmten Geschosse (654) bewaffnet und gefolgt von einem Geschwader von sieben Schiffen (1027), schloß sich Philoktetes, früher der würdige Waffengenosse des Herakles, jetzt einem Achilleus, Aias, Patroklos, Nestor befreundet und ihnen gleichgeartet, dem Zuge der griechischen Fürsten gegen Troia

¹⁾ Es ist die Umgebung und das Hinterland im Osten und Süden des sog. Malischen Meerbusens. Bekanntlich hat Herodot (VII 198—201) diese ganze Gegend bei Gelegenheit des Thermopylenkampfes eingehend geschildert; vgl. z. B. 198 ὅρα βυγῆλὰ καὶ ἄβατα περικλήϊει τὴν Μηλίδος γῆν, Τρηχίνια πέτραι καλεόμεναι mit Phil. 491 Τραχυνίαν δεράδα.

²⁾ Apollon hatte dem Herakles Bogen und Bogenkunst verliehen.

an.¹⁾ Aber er sollte seines geliebten Bogens nicht froh werden; schon auf der Hinfahrt traf ihn ein grausames Geschick.

Bei Homer heißt es im Schiffskataloge Il. II 718 ff., Philoktetes τόξων ἐν εἰδῶς habe sieben Schiffe geführt mit je fünfzig rudernenden Bogenschützen:

ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κείτῳ κρατέρ' ἄλγεα πάσχων,
Λήμνῳ ἐν ἡγαθέῃ, ὅθι μιν λίπον νῆες Ἀχαιῶν
ἔλκεϊ μοχθίζοντα κακῷ δλοόφρονος ὕδρου·
ἐνθ' ὁ γε κείτ' ἀχέων· τάχα δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον
Ἀργεῖοι παρὰ νηυσὶ Φιλοκτήταο ἄνακτος.

Die letzten Worte enthalten offenbar eine Hindeutung auf das Orakel des Helenos, das die Achaier bewog, den Philoktetes herbeizuholen. — In der Odyssee VIII 219 f. bezeichnet ihn Odysseus als den trefflichsten Bogenschützen, wie er sich nach der Abholung bewährte (δήμῳ ἐν Τρώων), und III 190 erzählt Nestor, daß der Ποίαντος ἀγλαὸς νῖός gleich einigen anderen Helden nach der Zerstörung der Stadt glücklich in die Heimat gelangte.

Über die weit zurückliegenden Vorgänge, die den Philoktetes in den Besitz des Herakleischen Bogens brachten, finden sich naturgemäß in dem Drama nur wenige Andeutungen; vgl. die vorher angeführten Stellen. Dagegen erhalten wir in dem Stücke des Sophokles über die traurigen Erlebnisse des Helden auf der Fahrt nach Troia, über seinen langjährigen Aufenthalt im Elend auf Lemnos und über die dem Schauspieler unmittelbar vorausliegenden Ereignisse vor Troia, die zu dem Versuche der Achaier führten, ihn dorthin zu bringen, mannigfache ausführliche Berichte, wie sie sich jeweilig aus den verschiedenen Entwicklungsstadien der dramatischen Handlung ergeben. Darnach stellt sich im Zusammenhange die Vorgeschichte folgendermaßen dar:

Auf der Überfahrt nach Troia an der unweit Lemnos gelegenen kleinen Insel Chryse gelandet,²⁾ betrat Philoktetes

¹⁾ Offenbar als einstiger Freier der Helena durch den bekannten Eid dazu verpflichtet, wie die übrigen ἄριστοι (vgl. Aias 1113 οὐνεχ' ὄρκων, ὅταν ᾖ ἐνώμοτος). Aber er fuhr gern und willig mit (wie er selbst 1027 betont: ἐκόν), im Gegensatze zu Odysseus, der, um zu Hause bei Weib und Kind bleiben zu können, Wahnsinn heuchelte und erst durch die von Palamedes angewandte List entlarvt und so gezwungen wurde, mit nach Troia zu ziehen (1025 κλοπῇ τε κἀνάγκῃ σπυγείς).

²⁾ Zu welchem Zwecke der Held dorthin kam, berichtet Sophokles nicht. Die metrische Inhaltsangabe aus dem Altertum (S. 2) deutet auf folgende Vorgänge: Die Achaier hatten ein Orakel erhalten, wenn sie nicht an dem (einstmals von Iason auf der Argonautenfahrt errichteten)

arglos den heiligen Hag der Nymphe gleichen Namens und wurde von einer Schlange, der Wächterin des Heiligtums, in den Fuß gebissen. So furchtbar waren die Schmerzen der nimmer heilenden, unaufhörlich schwärenden Wunde, daß selbst die heiligen Opferhandlungen des Heeres, für welche die Sitte ehrfürchtiges Schweigen (*εὐφημία*) gebot, durch des Helden qualen-erpreßtes Schreien gestört wurden (*ἀγρίαὺς δυσφημίας* 9 f.). Daher ist es an sich begreiflich, daß sich die Achaier seiner zu entledigen suchten. Allerdings geschah dies durch eine ebenso hinterlistige, wie grausame Aussetzung. Als die griechische Flotte auf der Fahrt von Chryse her an der Insel Lemnos angelaufen war, bot sich hierzu die erwünschte Gelegenheit. Während die gewaltigen Schmerzen früher den Philoktetes stets wach gehalten hatten, fiel er nämlich auf dem Lande nach dem langen Geschaukel der Seefahrt infolge der starken Ermattung endlich in einen tiefen Schlaf. Dies wurde von den beiden Heerführern, den Atreiden, auf den Rat des Odysseus sofort benutzt, ihn im Stich zu lassen. Odysseus selbst brachte den lästigen Kranken in einer Felsengrotte am Gestade unter, und die Achaier fuhren davon, nur Pfeil und Bogen, sowie dürftige Kleidung und etwas Nahrung ihm zurücklassend; sein Heergefolge aber führten sie mit nach Troia.¹⁾

Ergreifend beschreibt Philoktetes sein unseliges Erwachen 276 ff.: „Alles Forschen ließ nichts andres mich entdecken rings, als bitterm Gram, doch davon vielen Überfluß.“ Ergreifender noch wirkt seine leidenschaftliche Schilderung der Not und der Pein, die er während seines fast zehnjährigen Aufenthaltes in der Öde der hafenlosen und unbewohnten Insel durchzukosten hatte. Neben sein zwiefaches Hauptleiden, die Qual der schrecklich eiternden und eckelhaft riechenden Wunde und die durch die

Altare der (später mit Athena identifizierten) Göttin Chryse opferten, könnten sie Troia nicht erobern; da war es Philoktetes, der den Altar auffand, weil er als Waffengefährte des Herakles auf dem Kriegszuge, den dieser einst gegen Troia unternommen hatte, allein jenes Heiligtum kannte; Herakles hatte ebenfalls dort geopfert. — Wir wissen, daß diese Darstellung sich in dem „Philoktetes“ des Euripides fand; die Vermutung liegt also nahe, daß die Hypothesis zu dessen Drama gehört. — Pausanias, der bekannte Reisende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Geb., erzählt in seiner *περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* VIII 33, 4 von der Insel: *Λήμνον πλοῶν ἀπειχεν οὐ πολὺν Χρύση νῆσος, ἐν ᾗ καὶ Φιλοκτήτῃ γενέσθαι συμφορὰν ἐκ τοῦ ὕδρου φασίν.*

¹⁾ Nach Il. II 726 ff. wurde es dort von Medon, dem Bastardssohn des Oileus, befehligt.

Hemmung des Fußes veranlaßte leibliche Not (Hunger), trat die hilf- und trostlose Einsamkeit des Dulders.¹⁾

Lessing bemerkt gut: „Alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, sehen wir über dem Unglücklichen zusammenschlagen; wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmilzt mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt.“

All dieses grauenvolle Leid war über Philoktetes offenbar von den Göttern verhängt, und zwar zu höherem Zwecke. Keine Schuld des Helden (683 ff.) kennt der Dichter. Den Anlaß des Schlangensbisses berührt er nirgends; über das Wesen der geheimnisvollen Nymphe berichtet er absichtlich nichts Näheres, um die Vorstellung, daß dunkle Schicksalsmächte im Spiele sind, näher zu legen.²⁾ *Σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης* (1326) läßt er dem Helden zurufen. Er sieht in seinem Leiden nur das Walten göttlicher Vorsehung (192—200):

„Denn göttlich fürwahr
Kam über den Mann, was dorten ihm schon
Durch Chryses Sinn, den ergrimmten, geschah;
Und auch, was jetzt hilf-mangelnd er trägt,
Ist ohne den Rat der Unsterblichen nicht,
Daß früher er nicht auf Troia gespannt
Der Unsterblichen nicht zu bekämpfend Geschoß,
Eh' nahte die Zeit, wo, sagen sie, nun
Ihr der Fall durch jenes verhängt ist.“

Ἡ μεγάλη Μοῖρα (1466) und *τὰ Διὸς βουλευόμενα* (1415) hatten so bestimmt: Wie schon einmal die gewaltige Stadt nur von Herakles und seinem Bogen hatte bezwungen werden können, so sollte sie auch jetzt nur durch dessen Geschosse fallen; aber zehn Jahre sollte die Belagerung dauern;³⁾ darum mußten diese Geschosse samt ihrem Besitzer vor jener Frist von Troia ferne gehalten werden.

¹⁾ Eine Verbindung von Leiden, die den Chor, den „geselligen Griechen“ (Lessing), ganz besonders rührt: 688 *μόνος*; 169 ff., 691 ff.

²⁾ Die Scholien bemerken über die *ὁμόφρων Χρύση* 194: *Χρύση τις νύμφη ἐρασθεῖσα τοῦ Φιλοκτήτου καὶ μὴ πείσασα κατηράσατο αὐτοῦ.* Eine andere Erzählung führte den Schlangensbiß auf die Veranlassung der Hera zurück wegen des dem Herakles geleisteten Dienstes. Endlich hat man eine Neigung der Chryse für die Troer angenommen. Keine dieser Begründungen des „ergrimmten Sinnes“ der Nymphe wird von Sophokles auch nur angedeutet.

³⁾ Vgl. das Wunderzeichen in Aulis und seine Deutung durch Kalchas Il. II 299—330.

Jetzt aber war diese Zeit abgelaufen. Nach Hektors Tod war auch sein Besieger Achilleus durch Paris' Pfeil gesunken. Auch der große Aias war bald darauf aus dem Leben geschieden. Wer sollte nunmehr, nach dem Falle der Haupthelden, der Bezwiner Troias werden von den übrig gebliebenen Fürsten? Da glückte dem δόλιος (608) Odysseus ein wichtiger Fang. Es gelang ihm, den troischen Seher Helenos, einen Sohn des Priamos, auf nächtlichem Hinterhalt in seine Gewalt zu bekommen.¹⁾ Dieser ἀριστόμαντις (1338), von Odysseus gefesselt vor das Volk gestellt, weissagte unter den stärksten Beteuerungen folgendes: einmal, ὡς ἔστ' ἀνάγκη τοῦ παρεστώτος θέρους Τροίαν ἁλῶναι πᾶσαν 1340 f., sodann, nur Philoktetes mit dem Bogen des Herakles und Neoptolemos, der Sohn des Achilleus, im Bunde könnten die Stadt bezwingen; vorher werde Philoktetes vor Troia von seiner Krankheit durch die Söhne des Asklepios geheilt werden.²⁾ Philoktetes war insofern zunächst dabei nötig, wie am Schlusse des Dramas Herakles, den Orakelspruch des Helenos bestätigend, auseinandersetzt, als er mit den Herakleischen Pfeilen zuerst Πᾶσι, δὲ τῶνδ' αἴτιος κακῶν ἔφην (den Urheber aller Not des langen Krieges) erlegen sollte; beide aber müßten gemeinsam Troia erobern, da keiner ohne des andern Hilfe genügend Kraft dazu besäße.

Sofort ließen die Achaier den Neoptolemos, den seiner Mutter Vater Lykomedes auf der Insel Skyros erzogen hatte,³⁾ durch Odysseus und den alten Erzieher seines Vaters Phoinix herbeiholen.

Nunmehr werden Odysseus und Neoptolemos von den Heerführern ausgesandt, um den Philoktetes mit seinem Bogen nach Troia zu bringen.

Bei Beginn des Dramas erblicken wir diese beiden Helden

¹⁾ Δείσσης von Lesbos (c. 660 v. Chr.) erzählte in seiner Ἰλιάς μικρά: Als gleich nach Aias' Tode die Heerführer entmutigt waren und zweifelten, ob nach dem Verluste der hervorragendsten Helden die Stadt Troia überhaupt noch erobert werden könne, habe Kalchas den Achaiern eröffnet, der Priamide Helenos, dem Apollon Sehergabe verliehen hatte (Il. VI 76), kenne die Schicksalsprüche, an die Troias Los geknüpft war. Deshalb habe Odysseus, der unschuldige Haupturheber der neuen Not, sich bemüht, den Helenos zu fangen. — Auf diese Angaben geht die Bemerkung in der Hypothesis zurück: κατὰ μαντείαν Κάλχαντος κατ'.

²⁾ Il. II 731 f. Ἀσκληπιόο δύο παῖδε, ἡγήσῃ ἀγαθῷ, Ποδαλείριος ἠδὲ Μαχάων. Herakles verspricht später, den Asklepios selbst zur Heilung des Philoktetes nach Troia zu senden.

³⁾ Il. XIX 326 sagt Achilleus selbst: τὸν δὲ Σκύρῳ μοι ἐνι τρέφεται φίλος υἱός.

am Gestade von Lemnos vor der Höhle des Philoktetes. Odysseus will seinem jungen Gefährten die Höhle zeigen und ihn in seine Pläne einweihen. Das Schiff ist in einiger Nähe gelandet worden; drei Männer sind als Schiffswache zurückgeblieben. Die übrigen Schiffsleute (ναῦται 531) des Neoptolemos bilden den Chor. Dieser ist gleich mitgekommen und demnach während des Prologs schweigend anwesend.¹⁾

II. Aufbau.

Eine dramatische Behandlung der ἀπαγωγή Φιλοκλήτου ἐκ Λήμνου εἰς Τροίαν²⁾ ist auch von Aischylos und Euripides in verlorengegangenen Stücken unternommen worden. Der philosophische Rhetor Dion Chrysostomos, ein Schützling der Kaiser Nerva und Traian, hat einen Essai (oratio LII) über die Philoktete der drei Meister geschrieben, deren keinem er den entschiedenen Vorzug zuzuerkennen wagt. Gewisse Hauptunterschiede, die er hervorhebt, geben, verbunden mit den übrigen Nachrichten und Bruchstücken, uns über die Anlage des Aischyleischen und Euripideischen Stückes einige Aufschlüsse.

Bei Aischylos geht Odysseus allein nach Lemnos. Der

¹⁾ Ein seltener Fall. Aber bei dieser Annahme erklärt sich am natürlichsten die Ängstlichkeit des Chores 135 ff.; er bittet um genaue Anweisung, was er reden solle und was nicht, um nicht etwa dem argwöhnischen und gefährlichen Philoktetes die wahre Absicht der beiden Helden zu verraten. Auch die Antwort des Neoptolemos 144 ff. (ὀδύρης) scheint vorauszusetzen, daß er den Chor schon darüber belehrt weiß, daß Philoktetes in seiner Höhle nicht anwesend ist. Die Erkundigung des Chores aber nach dessen augenblicklichem Aufenthaltsort 154, 157, 161 ist dem Sinne nach mehr eine Frage nach dem Grunde seiner Abwesenheit und bekundet wiederum, wie seine Bitte anfangs, den Glauben an die höhere Einsicht seines Herrn, der auch sofort 162 ff. seine Vermutung darüber ausspricht.

Hält man dagegen daran fest, daß auch in diesem Drama, wie sonst immer, der Chor erst nach dem Prolog eingezogen sei, so muß man sich vorstellen, daß gleich nach der Landung Odysseus mit Neoptolemos vorausgeeilt war, um ihm ungestört seinen Plan mitzuteilen, während der Chor erst, nachdem er schnell noch das Schiff besorgt hatte, seinem Herrn nacheilte, um ihm für alle Fälle treu zur Seite zu stehen. Die Schiffsleute müssen dann auf dem Schiffe während der Fahrt von Troia nach Lemnos nur im allgemeinen davon haben reden hören, daß man etwas gegen Philoktetes im Schilde führe, und daß diesem gefährlichen Manne gegenüber die höchste Vorsicht geboten sei; wie ja auch Neoptolemos erst jetzt, damit die Zuschauer ebenfalls davon Kenntnis erhalten, in die geplante Intrige genauer eingeweiht wird.

²⁾ Wie in der Hypothesis der Inhalt der Handlung treffend zusammengefaßt wird.

Chor bestand aus Lemniern, die den Philoktetes erst jetzt in seiner Einöde finden, und denen er seine Leidensgeschichte erzählt. Odysseus sucht den Philoktetes, der nach der langen Trennung seinen Feind nicht mehr erkennt, durch Trugerzählungen zu berücken. Allein seine Abneigung, mit nach Troia zu gehen, ist zu stark; er sträubt sich, bis ein Anfall der Krankheit dem Odysseus den Bogen in die Hände bringt. Da endlich wird er durch Drohungen und Verheißungen des Odysseus, der sich ihm zu erkennen gibt, zur Teilnahme am Kampfe gewonnen.

Eine verwickeltere Anlage hatte der „Philoktetes“ des Euripides, der im Jahre 431 v. Chr. mit der „Medeia“ zusammen aufgeführt wurde. Der Dichter ließ die in der Doloneia und sonst oft verbundenen Helden Odysseus und Diomedes nach Lemnos gehen. Athene hat dem ersteren Gestalt und Stimme verwandelt, damit ihn Philoktetes nicht erkenne. Die Ankunft einer troischen Gesandtschaft, die diesen durch große Versprechungen veranlassen soll, sich ihnen anzuschließen, scheint den Chor von Lemniern bewogen zu haben, sich zur Höhle des Einsiedlers zu begeben; er entschuldigt sich, daß er so lange Jahre hindurch den Philoktetes nicht besucht habe. Zwischen Odysseus, der nun seine Maske abwirft, und den Gesandten, entsteht ein ausgedehnter *ἀγὼν λόγων*, in dem Diomedes den ersteren unterstützt. So bot sich der von Euripides so gern herbeigeführte und durchgängig mit Geschick ausgebeutete Anlaß, das Für und das Wider in Rede und Gegenrede abwägen zu lassen. Der so lange Zeit Vergessene ist auf einmal der Zankapfel zweier Völker. Von ebendem hängt jetzt das Schicksal des Heeres ab, den seine Landsleute mit empörender Hartherzigkeit ehemals verstoßen haben. Aber Philoktetes, so wohlberechtigt zum Hasse und zur Rache, weist doch die lockenden Versprechungen der Feinde ab (Herrschaft über Troia); es gelingt dem Odysseus, die Aussetzung als Maßregel äußerster Not darzustellen, wie denn überhaupt das Stück reich an politischen Reflexionen war. Philoktetes opfert in wiedererwachender Liebe zu seinen Stammgenossen seinen Vorteil dem Wohle des Ganzen und folgt nach Troia. Athena scheint am Ende des Dramas Heilung und Sieg versprochen zu haben.

Dem „Philoktetes“ des Sophokles legt Dion *σεμνήν τινα καὶ μεγαλοπρεπή ποιήσιν* bei. Schon darin besteht ein Vorzug dieses Dramas, daß der Dichter den Neoptolemos, der also bereits

vor Troia erschienen sein mußte,¹⁾ dem Odysseus als Mithelfer gegen Philoktetes zur Seite stellt. Nicht Odysseus allein, wie bei Aischylos, auch nicht das so oft gesellte, einander ergänzende Heldenpaar des Odysseus und des Diomedes, wie bei Euripides, sondern der Haupturheber der Leiden des Philoktetes, der ränkevolle Odysseus und der edle Sohn des edelsten der Achaier, zwei wesentlich verschiedene Charaktere, führen den Auftrag aus. Beide Vorgänger ließen den Odysseus von Philoktetes nicht erkannt werden; Sophokles läßt den Odysseus zunächst nur im stillen wirksam sein, während Neoptolemos nach seinen Vorschriften die gegen Philoktetes gerichtete Intrige einleitet. In Neoptolemos führt der Dichter einen jungen Helden ein, der um so leichter des Philoktetes Zuneigung gewinnen kann, da er, als am ersten Zuge ja nicht beteiligt (*οὔτε τοῦ πρώτου στόλου* 73), die Aussetzung des Dulders und seine Leiden in der Verbannung nicht mitverschuldet hat 70 ff., 246 f.; weil er natürlich auch nicht unter Helenas Freiern gewesen war (72 *οὐτ' ἐνορκος οὐδενί*, vgl. Aias 1113), so mußte fernerhin ein freiwilliges Verlassen des Heeres glaubhaft klingen. Mit großer Kunst verknüpft Sophokles den Neoptolemos wiederum mit Philoktetes, indem er dichtet, daß nach dem Orakel des Helenos nur beide gemeinsam, keiner ohne den andern Troia erobern könne. So ist eine enge Verbindung dieser drei grundverschiedenen Personen aufs glücklichste hergestellt. Ungezwungen unterstützt ein Chor von hellenischen Schiff sleuten seinen jungen Herrn bei allen seinen Unternehmungen. Der Chor der Lemnier zeigte bei Aischylos und Euripides Lemnos' Küste bewohnt: der Sophokleische Philoktetes verbrachte bereits das zehnte Jahr am öden Felsgestade, abgeschieden von allem menschlichen Verkehr und auf sich selbst angewiesen, für den Dichter ein Haupthebel, um das Mitleid für den Dulder zu erregen. S. „Vorgeschichte“ S. XL f. So konnte 232 ff. auf die Auskunft des Neoptolemos: *Ἕλληνες ἔσμεν* viel erschütternder der ergreifende Jubelruf des Philoktetes erschallen: *ὦ φίλιαιον φώνημα!* Daß der Dichter den Philoktetes schuldlos leiden läßt, ist auch schon erwähnt worden. S. „Vorgeschichte“ S. XLI. Desto sicherer ist ihm unser Mitleid und desto gerechtfertigter sein unversöhnlicher Groll gegen die Atreiden und Odysseus. Endlich hat Sophokles für die

¹⁾ Im nachhomerischen Epos des Lesches wurden Diomedes und Odysseus gleichzeitig, der erstere nach Lemnos, der letztere nach Skyros ausgesandt.

dramatische Gestaltung des Stoffes noch ein überaus fruchtbares Motiv in Bewegung gesetzt: nach der Weissagung des Helenos kommt es darauf an, den Philoktetes zur Rückkehr in den Kampf gegen Troia auf gutlichem Wege zu gewinnen (λόγῳ πείσσαι), während Odysseus seinem erbitterten und durch den Besitz des Herakleischen Bogens übermächtigen Gegner zu nahen nicht wagt und somit nur darauf ausgehen kann, ihn zu überlisten (δόλῳ λαβεῖν).

Gang der Handlung. (Vgl. Einleitung S. XVI f.)

(Einteilung nach G. Freytag „Technik des Dramas“)

I. Prologos 1—134.

In einer einzigen, weit ausgedehnten, schön gegliederten und kunstvoll durchgeführten Szene zwischen Odysseus und Neoptolemos wird der Jüngling von Odysseus zur Lüge gewonnen und belehrt, als dessen ὑπηρέτης (53) und ξυνεργάτης (93) ein σόφισμα (14) gegen Philoktetes ins Werk zu setzen, dessen Inhalt durch 54 f. τὴν Φιλοκτῆτον σε δεῖ ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων, dessen Ziel durch 77 f. ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεὺς ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικητῶν ὀπλῶν bezeichnet wird.

Der Prolog ist zweiteilig und betrifft: α) den Philoktetes — 48, β) den Neoptolemos und den Plan zur Gewinnung des Philoktetes — 134. Er führt nur zwei Schauspieler auf; der Therapon des Neoptolemos, der auf Wache ausgestellt wird (45, 125), ist stumme Person.

Der Prolog gibt die Exposition der Hauptvoraussetzungen (einstmalige Aussetzung des Philoktetes auf Lemnos durch Odysseus; Beschreibung der Höhle des ersteren und ihrer Umgebung; Gewißheit, daß Philoktetes noch lebt); er bringt das erregende Moment (Notwendigkeit des Bogens zur Einnahme Troias: 68 f.; 113 αἰρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα); er zeigt das Ziel der (steigenden) Handlung (Entschluß des Neoptolemos, mit List dem Philoktetes seinen Bogen zu entwenden und ihn selbst nach Troia zu führen: 101 Odysseus λέγω δ' ἐγὼ δόλῳ Φιλοκτῆτην λαβεῖν, 112 Neoptolemos κέρδος δ' ἐμοὶ τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν; — 120 ποιήσω). Dazu erfolgt die Verabredung der Händlerintrige 126 ff.

Die Kommatistische Parodos 135—218 ist zum Teil Exposition: Neoptolemos weist scharf auf das Walten göttlicher Vorsehung in Philoktetes' Leiden hin 191 ff. θεῶα

— τὰ παθήματα κεῖνα τῆς Χρύσης, — νῦν δ' ποιεῖ δίχα κηδεμόνων. Vgl. „Vorgeschichte“ S. XLI.

II. Steigende Handlung 219—675 (1. Epeisodion.)

Die Steigerung vollzieht sich in drei eng verbundenen Szenen, deren erste eine mit Erkennung (ἀναγνώρισις 239 ff. ἐγὼ . . Νεοπτόλεμος und 261 ff. ἐγὼ . . Φιλοκτῆτης) verbundene Art von Botenszene (Berichte), deren zweite eine Botenszene im eigentlicheren Sinne (des von Odysseus gesandten Emporos) und deren dritte eine Art von Erkennungsszene (des Bogens 652 ff. ἡ ταῦτα γὰρ τὰ κλεινὰ τόξα, ἃ νῦν ἔχεις;) genannt werden kann.

Wirkung der Lüge: Sieg über Philoktetes.

a) Erste Szene 219—538: Neoptolemos, Philoktetes und der Chor (Chorführer).

(Der Dialog dieser Szene des Epeisodions ist durch zwei Strophen eines sog. epeisodischen Liedes: 391—402 = 507—518 unterbrochen.)

Die Szene ist meist Exposition: die Schicksale des Philoktetes, die des Neoptolemos vor Troia (Wahrheit und Dichtung). α) Gegenseitige Vorstellung der Helden — 263. β) Aufklärender Bericht des Philoktetes über seine gesamten Schicksale — 316. γ) Auf Täuschung des Philoktetes berechnete, aus Wirklichkeit und Lüge gemischte Erzählungen des Neoptolemos über seine eigenen Schicksale — 390 (Chorlied: Fluch den Atreiden — 402), von den Zuständen vor Troia — 453, über seinen Entschluß zur Heimfahrt — 465. δ) Bitte des Philoktetes, ihn mitzunehmen, wie er glaubt, in die Heimat — 506 (Chorlied: Fürbitte für Philoktetes — 518). ε) Einwilligung des Neoptolemos — 529. ζ) Freude des Philoktetes — 538.

b) Zweite Szene 539—627: Die Vorigen und der Emporos.

Ein als Kauffahrer (Naukleros) verkleideter Gefolgsmann des Neoptolemos, der als Späher (Skopos) im Prolog eine stumme Rolle zu spielen hatte 45 ff., kommt, von Odysseus gesandt (vgl. 124 ff.), um Neoptolemos' Angaben zu bestätigen, den Philoktetes in seinem Vertrauen zu Neoptolemos zu bestärken und ihn förmlich zu zwingen, dessen Schiff zu be-

steigen. Er ist also Mahner und Treiber im Sinne des Odysseus. Ein Mann von der Schiffswache begleitet ihn (Xynemporos), angeblich als Wegweiser.¹⁾

Der Emporos, der nach seiner eigenen Angabe von Troia herkommt, zufällig in Lemnos landet und am Strande erfährt, daß Neoptolemos anwesend sei, — 550, berichtet in einer aus Wahrheit und Dichtung gemischten Erzählung, a) daß Phoinix und die Söhne des Theseus²⁾ ausgeschickt seien, um den Neoptolemos zurückzuholen — 567, β) daß gleichzeitig Odysseus und Diomedes ausgefahren seien, um den Philoktetes mit gütlicher Überredung oder mit Gewalt nach Troia wegzuführen — 597, γ) warum die Atreiden den lange verstoßenen Philoktetes wieder zu gewinnen suchen (Weissagung des gefangenen Helenos) — 619.

Der letzte Teil der Emporosszene (Punkt γ)) bietet ein wichtiges Stück der Exposition; namentlich ist es bedeutsam, daß darauf hingewiesen wird, daß des Helenos' Orakel den Philoktetes auf gütlichem Wege zu gewinnen gebot (612 *πεισάντες, λόγῳ*). Odysseus hat jedoch zur List greifen müssen (steigende Handlung), und nach dem Scheitern derselben (durch den Umschwung in Neoptolemos) versucht er sogar Gewalt (sinkende Handlung). Deshalb mußte sein Unternehmen notwendigerweise scheitern. Der durch das Orakel verkündete Götterwille aber geht auf andere Weise in Erfüllung (Katastrophe).

¹⁾ Dies war von Odysseus darauf berechnet, dem Philoktetes jeden Verdacht an irgendwelchen Trug zu benehmen, wenn er sich etwa frage, wie denn der Fremde, der doch nicht wissen konnte, wo Neoptolemos weilte, den wenn auch zweifellos kurzen Weg vom Schiffe hierher gefunden habe. Da lag gewiß der Gedanke nahe, daß der ihn begleitende Mann der Schiffswache anfangs von seinem Herrn mitgenommen und dann zurückgesandt worden sei, eben um für vorkommende Fälle die Verbindung vom Schiffe mit ihm zu sichern, und daß er deshalb den Weg kenne. In Wirklichkeit ist natürlich der „Händler“ selbst, der den Weg schon einmal als Diener des Neoptolemos gemacht hat, desselben kundig und nicht der Schiffsmann.

²⁾ Die Theseiden (Akamas und Demophon) kennt die Ilias nicht; sie gehören der ionisch-attischen Stammsage an und sind von Sophokles aus Patriotismus dem nachhomerischen Epos entlehnt worden. Auch mochten sie deshalb als Feinde des Neoptolemos gelten, weil der Sage nach sein Großvater den Theseus auf Skyros erschlagen hatte.

c) Dritte Szene 628—675: Die Vorigen ohne den Emporos. Vorbereitungen zu schleuniger Abfahrt. Philoktetes zeigt dem Neoptolemos seinen Bogen; er darf ihn berühren 667. Beide gehen in die Höhle.

III. 4. Höhepunkt 730—973 (2. Epeisodion — 826; 3. Epeisodion, 1. Szene von 865 an.)

Dieser Auftritt umfaßt zwei durch einen Kommos und einen anschließenden Dialog getrennte Pathoszenen.

Die heftigen körperlichen Leiden des Philoktetes drohen, die Erfüllung seines heißesten Wunsches (von Lemnos mit nach Hause genommen zu werden) zu vereiteln; der Anblick der Leiden läßt in Neoptolemos den Seelenkampf ausbrechen, der zum Sieg der Wahrheit führt; durch Eröffnung derselben erwachsen dem Philoktetes heftige seelische Leiden.

a) Erste Pathoszene 730—826: Neoptolemos und Philoktetes. Körperliche Schmerzen des Philoktetes. (Scheinbar retardierendes Moment der steigenden Handlung, da hierdurch die Abreise verzögert wird, ja nach der Befürchtung des Philoktetes vereitelt zu werden droht; tatsächlich Beschleunigung der Handlung, da hierdurch der Bogen in die Hände des Neoptolemos kommt.) Beim Heraustreten aus der Höhle wird Philoktetes von seiner Krankheit befallen, die in drei Ausbrüchen mit immer steigender Heftigkeit ihn erfaßt. a) Nach dem ersten Anfall übergibt er dem Neoptolemos seinen vorher (Steigende Handlung, 3. Szene) nur gezeigten und besprochenen Bogen, um ihn zu bewahren, damit er nicht in die Hände seiner etwa während seines Schlafes kommenden Feinde falle — 781. — Der Bericht des Emporos (568—597) hat ihm diese Besorgnis (762—773) eingeflößt; Aufregung und Furcht sind es aber, die den Schmerzanfall auslösen: Die List des Odysseus hat also in Wirklichkeit die Handlung nicht beschleunigt, sondern verzögert. — β) Nach dem zweiten Anfall (783 f. *αὖ . . νέον*), während dessen er sich den Tod wünscht, läßt er sich von Neoptolemos angeloben, ihn nicht zu verlassen — 813. γ) Nach dem dritten Anfall (815 *αὖ*), der ihn dem Wahnsinn nahe bringt, versinkt er vor der Höhle in tiefen Schlaf — 826 (vgl. 766 ff.).

Sophokles' Philoktetes von Hüter.

d

- b) Kommos 827—864: Der Chor (825 φίλοι) und Neoptolemos. Der Chor dringt, seine Meinung verstoßen andeutend, in Neoptolemos, während Philoktetes schlafe, mit dem Bogen abzuziehen. Neoptolemos (839—842) erinnert die Leute daran, daß der Gott auch den Besitzer des Bogens mitzubringen befähle (vgl. 610—613). Der Chor vertritt, wiederum nur andeutend, die Ansicht, der regungslose Schlaf des Philoktetes biete die erwünschteste Gelegenheit, auch dessen Entführung nach Troia zu bewerkstelligen.
- c) Dialog 865—926: Neoptolemos und Philoktetes. Dieser, aus dem Schlaf erwacht, dankt Neoptolemos für das treue Ausharren und drängt zum Aufbruch; Neoptolemos gesteht ihm den wahren Sachverhalt, weigert sich aber, ihm den Bogen zurückzugeben.
- d) Zweite Pathoszene 927—973: Die Vorigen. Seelische Schmerzen des Philoktetes — 962. Schon längst von heftigem Mitleid ergriffen 965 f. (πάλαί 913), will ihm Neoptolemos den Bogen zurückstellen — 973.

III B. Das tragische Moment 974—1080. (3. Epeisodion, 2. Szene.)

Diese eine Szene zwischen Philoktetes und Odysseus gehört schon ganz zur Umkehr, da die Handlung bereits im Vers 895 ihren höchsten Punkt erreicht hat. Vgl. die Ausführungen über die „Umkehr“ S. LI ff. Die Handlung ist aber auf ihrem tragischen Höhepunkte, da Philoktetes, durch die Gewalttätigkeit des Odysseus nicht in den Besitz seines Bogens zurückgekehrt, ohne diesen verloren ist. Die Peripetie muß also unmittelbar bevorstehen.

Die gesamte sinkende Handlung (von 974 an) enthält die Folgen des Durchbruches der Wahrheit: Widerstand des Philoktetes, Sieg über Neoptolemos.

Odysseus verhindert dazwischentretend die Rückstellung des Bogens. (Retardierendes Moment der fallenden Handlung.) Philoktetes will nicht mitgehen: Gewaltandrohung (βία 983, ἐκ βίας 985, βία 988); tatsächliche Ergreifung durch die Diener, zunächst, um seinen Selbstmord zu verhindern 999 ff., sodann, um ihn vielleicht, nach des Philoktetes Vermutung, gefangen hinwegzuführen 1016 f.; auf listige

Täuschung berechnete Drohung, ohne ihn mit dem Bogen wegfahren zu wollen 1047 ff. Odysseus und Neoptolemos entfernen sich mit dem Bogen.

Der letztere scheint mit jenem einverstanden; beachte aber sein beredtes Stillschweigen während des Gespräches.

Der große Kommos 1081—1217 (4. Epeisodion) löst die Empfindungen der höchsten Spannung aus. Der Chor, von Neoptolemos zurückgelassen, um dem Philoktetes inzwischen die letzte Bedenkzeit zu gewähren, sucht diesen vergeblich durch Gründe der Vernunft zu gütlichem Nachgeben zu bewegen. Philoktetes ergeht sich in leidenschaftlichen Klagen über sein trauriges Los und in Verwünschungen gegen seine Feinde, verharret trotz der äußersten Verzweiflung auf seinem Entschlusse und schleppt sich in seine Höhle. — Mithin scheint des Philoktetes Lage rettungslos; ist er doch, wenn er seines Bogens beraubt bleibt, des einzigen, das ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte, dem sicheren Verderben preisgegeben! Stärkstes Mitleid (s. „Vorgeschichte“ S. XLI o.). Aber mittlerweile vollzieht sich der vollständige Umschwung zum Besseren in Neoptolemos (Kontrast), der nach dem Kommos sofort in Erscheinung tritt. Diesen Umschwung zur Tat hofft und erwartet der Zuschauer, der die ganze innere Entwicklung in der Seele des Neoptolemos von der Verleitung zur Lüge bis zur Umkehr zur Wahrheit verfolgt hat. Die Folge dieses Umschwunges ist der Wechsel im Schicksal des Philoktetes (vgl. Einleitung S. XVI).

IV. Sinkende Handlung 1218—1471. (Exodos.)

Die Senkung erfolgt, genau der Steigerung entsprechend, wieder in einer Gruppe von drei eng verbundenen Szenen.

Die Umkehr (περιπέτεια), die schon in III A einsetzt, vollzieht sich in ihrem ganzen Verlaufe unter der stetigen Einwirkung des unaufhaltsam fortschreitenden inneren Umschwunges in der Gesinnung des Neoptolemos.

Die Reue desselben bereitet sich langsam vor. Sie entsteht bereits durch den Eindruck, den der erneute Betrug des Odysseus, den dieser durch den Emporos ins Werk setzen läßt 542—627, auf Neoptolemos machen muß; die schnöde Intrige, die er bisher selbst allein geleitet hat, muß ihm mit Unbehagen bewußt

werden, wenn sie ein anderer vor ihm weiterspinn. Als mit seiner hinterlistigen Verstellung und absichtlich nur andeutenden Unbestimmtheit die offenherzige Hingebung, die innige Freude, die warme Dankbarkeit des Philoktetes in einen so rührenden Gegensatz treten 662 ff., da steht ihm in seiner Beschämtheit und Verlegenheit, so viel Edelmut und so ehrlichem Vertrauen gegenüber, nur eine klingende, aber banale Höflichkeitsphrase zu Gebote 671—673. Die beginnende Reue wächst an durch das wachsende Mitleid (912 f. *πάλα*) mit den körperlichen Leiden des Kranken (erste Pathosscene); sie drückt sich auch unwillkürlich in den (im Zusammenhang allerdings nicht darauf bezüglichen, vielmehr anders gemeinten) bedeutungsvollen Worten 842 . . *σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος* schon aus. Besonders schnell muß sie sich zur inneren Scham steigern durch den rührenden Dank des vertrauensvollen Philoktetes für die Freundlichkeit, die ihm während seines Krankheitsanfalls bewiesen wird 867 ff. Ans Tageslicht aber tritt sie plötzlich und heftig in der gequälten Frage des Neoptolemos an sich selbst: 895 *παπαῖ τί δῆτ' ἂν δοῶμ' ἐγὼ τοῦνθένδε γε*; Dieser Vers bezeichnet den höchsten Punkt der Handlung: Erste Peripetie im engeren Sinne (vgl. Einleitung S. XVII).¹⁾ Mit *παπαῖ* schreit er laut auf vor Grimm über die unwürdige Rolle, die er zu spielen gezwungen ist; der Adel seiner Natur, sein besseres Selbst kommt zum Durchbruch. Die innere Not dieses heftigen Seelenkampfes mit sich selbst kommt zum vollen Ausbruch 895—914 (*ἀπορία* 897 f., *τόδε τὸ πάθος* 899, *αἰσχροῦς* 906, *κακός* 908); sie gipfelt in den tief sinnigen Worten 902 f.:

*ἅπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν
ὅταν λιπὼν τις δοῇ τὰ μὴ προσεικότα.*

Mit 915 *οὐδέν σε κρύψω* bricht er entschlossen die bisherige Heuchelei durch ein ehrliches Geständnis. Nunmehr hat er gesühnt, was er mit Worten gefehlt (909 *λέγων αἰσχιστ' ἐπών*). Eröffnung der Wahrheit.

Aber noch behält Neoptolemos den Bogen zurück, mit Gründen der Sophistik, die ihn Odysseus gelehrt, seine Handlungsweise verteidigend 925 f. Die Auslieferung des Bogens wird

¹⁾ „Peripetie heißt den Griechen das tragische Moment, welches die Handlung durch das plötzliche Einbrechen eines zwar unvorhergesehenen und überraschenden, aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereignisses in das Gegenteil umwirft.“ Freytag. — Dies ist im „Philoktetes“ eben die Wandlung in den Ansichten des Neoptolemos.

gewollt 973 ff. unter dem Eindruck der seelischen Leiden des Philoktetes (zweite Pathosscene) 965 f. (Beginn der zweiten Peripetie, die jedoch bis 1218 verzögert wird.) Sie wird wirksam verhindert durch Odysseus 974—1080 und nochmals von diesem verzögert 1222—1260, aber endlich vollzogen 1287, 1291 f. und gegen Odysseus' letzten Einspruch fest behauptet 1293—1302. Nunmehr hat Neoptolemos auch gesühnt, was er mit der Tat gefehlt (77 f. *κλοπεὺς τῶν ὀπλῶν*, 1272 *τὰ τόξ' ἔκλεπτες*). Rückgabe des fremden Eigentums.

Die Worte: 1224 *λύσω, ὅς' ἐξήμαρτον ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ*, 1228 *ἀπάταισιν αἰσχροῖς ἄνδρα καὶ δόλοισι ἐλὼν*, 1232 ff. *τὰ τόξα πάλιν δοῦναι νοῶ· αἰσχροῦς γὰρ αὐτὰ καὶ δίκη λαβὼν ἔχω* kennzeichnen den inneren Umschwung in seinem ganzen Umfang aufs deutlichste.

Als zum Schlusse Philoktetes auch allen gütlichen Zureden und gewichtigen Gründen des Neoptolemos zum Trotz seine Mitwirkung vor Troia versagt, sühnt und tilgt dieser seine ganze frühere Verschuldung durch einen hochsinnigen Liebesbeweis, nämlich durch den entsagungsvollen und gefährlichen Entschluß, das Versprechen, das er früher nicht ernstlich gemeint, sondern trügerisch gab, jetzt wahr zu machen, d. h. den Philoktetes auf seinem Schiffe in die Heimat zu führen.

- a) Erste Dialogscene 1218—1262: zwischen Odysseus und Neoptolemos. Neoptolemos, völlig zum Besseren bekehrt, will dem Philoktetes seinen Bogen zurückstellen. (Zweite Peripetie, seit 974 im Gange, jetzt vollzogen.) Odysseus sucht ihn daran zu hindern (Streit zwischen beiden), doch vergeblich.
- b) Zweite Dialogscene 1263—1407: zwischen Philoktetes und Neoptolemos. α) Neoptolemos mahnt Philoktetes vergeblich, mit nach Troia zu ziehen — 1286. β) Er überreicht ihm den Bogen — 1292. γ) Odysseus, aus nahem Versteck herbeieilend, sucht dies vergeblich zu hindern — 1302. (Philoktetes richtet das Geschoß auf ihn, doch hält ihn Neoptolemos zurück; Odysseus entkommt.) δ) Neoptolemos sucht Philoktetes durch neue Gründe zu bestimmen, nunmehr freiwillig (1332 *ἐκών*) mitzugehen: nach dem Orakelspruch des Helenos könne er nur vor Troia Heilung finden und könne Troia nur gewonnen

werden, wenn sie beide sich zu gemeinsamer Tat verbänden; auch werde ihm unsterblicher Nachruhm erwachsen. (Ein Teil der Exposition.) Philoktetes versagt auch jetzt seine Mitwirkung; er kann es nicht über sich gewinnen, seinen Feinden gesellt zu sein, und befürchtet nur Beleidigungen von ihnen — 1392. ε) Auch eine letzte Drohung, ihn hier rettungslos zurückzulassen, versagt — 1397. ζ) Neoptolemos versteht sich endlich dazu, ihn nach seiner Heimat zu bringen, unter Verachtung der Gefahr, die ihm ob solchen Tuns von dem Heere der Achaier droht — 1407.

Somit scheint das Ziel (vgl. Prologos S. XLVI) unerreichbar. (Moment der letzten Spannung.)

c) Dritte Szene 1408—1471.

Die eigentliche Exodos (*καταστροφή*) bringt die Auflösung der Verwicklung durch einen *θεὸς ἀνὸ μηχανῆς* und führt hierdurch den Abschluß der Handlung herbei: Der Widerstand des Philoktetes wird gebrochen.

a) Die Vorigen und Herakles. Im Namen des Zeus befiehlt Herakles dem Philoktetes, mit Neoptolemos nach Troia zu ziehen und im Bunde mit diesem die Stadt zu erobern; er verheißt ihm Heilung der Krankheit und höchsten Ruhm — 1451. β) Die Vorigen ohne Herakles. Abschied des Helden von Lemnos — 1468. γ) Schlußmahnung des Chores — 1471.

Lyrik. (Vgl. Einleitung S. XVII—XX.)

Kommatische Parodos 135—218. Ängstliche Fragen des Chores, wie er sich gegenüber Philoktetes benehmen solle; Erkundigung nach seiner Wohnstätte und, wo er augenblicklich weile; mitleidvolle Klagen über sein Unglück; Ankündigung des nahenden Helden. Dazwischen aufklärende Antworten des Neoptolemos.

Epeisodisches Lied 391—402, 507—518. Rache den Atreiden, Heimkehr für Philoktetes (Trug im Sinne des Neoptolemos).

(Erstes) Stasimon 676—729. Leiden des Philoktetes. *ἀντ. β'*: Heimführung durch Neoptolemos (Trug).

Erster Kommos (statt des zweiten Stasimon) 827—864. Wiederholter Rat des Chores an Neoptolemos, die günstige Gelegenheit zu benutzen; ablehnende Antwort des letzteren.

Zweiter Kommos 1081—1217. Verzweiflungsvolle Klagen

und Verwünschungen des unbeugsamen Philoktetes, freundliche Zusprache des Chores.

Exodos (Anapäste) 1453—1468. Abschied des Philoktetes. Aphodos 1469—1471. Bitte um glückliche Fahrt.

Verhältnismäßig einfach ist demnach der Bau des Dramas. Dreiteilig bewegt sich die Handlung in schönem Ebenmaß mit streng durchgeführtem Parallelismus der beiden, in je drei Szenen zerfallenden Hälften der Steigerung und der Senkung. In der Mitte stehen der Höhepunkt mit seiner prachtvoll ausgeführten Doppelpathoszene und das tragische Moment mit der einfachen, aber großen Szene der höchsten Spannung. Die eigentliche Handlung zeigt sich schön umrahmt von der großen Prologszene mit dem erregenden Moment und der kleinen lyrischen Abschiedsszene. — Ebenso genau entsprechen einander die Chöre, wenn wir von den kleineren Chorliedern (dem epeisodischen Lied, dem ersten Kommos und der nur dreizeiligen Aphodos) absehen. Das erste große Lied ist ein Wechselgesang des zweiten Schauspielers Neoptolemos mit dem Chore, eine Auflösung der sonst üblichen, dem geschlossenen Stasimon gleichenden Parodos, die sich ähnlich auch in der „Elektra“ findet und ein dramatisch bewegteres Zusammenspiel ermöglicht. Das dritte Lied, der große Kommos, ist ebenso ein Wechselgesang des ersten Schauspielers Philoktetes mit dem Chore, der durch seine Zerlegung in einen strophisch gegliederten und einen astrophischen Teil große Ausdehnung gewinnt und damit die Stelle eines ganzen Epeisodions zu vertreten geeignet ist. Nur in der Mitte steht ein voller Chorgesang, das einzige wirkliche Stasimon voll hohen lyrischen Schwunges.

Die hohen Vorzüge dieser herrlichen Schöpfung des greisen Dichters, der man wahrlich keineswegs die Schwächen des Alters anmerkt, verdienen eine besondere Würdigung, zumal die tieferen Schönheiten des Dramas bei der Einfachheit seiner Anlage auf den ersten Blick nicht so hervortreten, und der Eindruck des Ganzen nicht so überwältigend ist, wie bei den meisten übrigen Sophokleischen Tragödien. Wie schon oben dargelegt (s. S. XLV), war es ein glücklicher Griff des Dichters, drei Personen von so verschiedener Eigenart miteinander zu verbinden. Hierdurch erwuchs ihm die schöne Aufgabe einer besonders feinen psychologischen Unterscheidung der einzelnen Gestalten. An ausgezeichnete *ἡθοποιία* steht infolgedessen der „Philoktetes“ keinem

Stücke nach; liegt doch gerade seine Stärke in dem Kampfe der drei scharf umrissenen, mit höchster Kunst ausgeprägten Charaktere gegeneinander. Der Gegensatz des reinen, hochstrebenden, ideal gerichteten Jünglings Neoptolemos und des gereiften, schlaun, harten Realpolitikers Odysseus erhält die Handlung in steter Bewegung und verleiht in Verbindung mit der felsenfesten Haltung des kindlich vertrauensvollen, sich selbst unverbrüchlich treuen, willensstarken Philoktetes dem Schauspieler seinen eigentümlichsten Reiz. Auf die glänzende Charakteristik gründet sich die meisterhafte Durchführung der spannenden Handlung. Überaus sinnreich angelegt erscheint die *οἰζονομία* des Stückes. Beide Vorzüge, in enger Wechselwirkung verbunden, müssen beim denkenden und empfindenden Zuschauer jene ästhetisch-ethische Erhebung hervorrufen, die dann den größten geistigen Genuß gewährt, wenn, wie in unserem Drama, auf äußere Effekte fast ganz verzichtet, der innere Fortschritt ausschließlich in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird. Dieser vollzieht sich aber unter dem ununterbrochenen Einflusse der inneren Entwicklung des Neoptolemos. Daher trägt hauptsächlich der erquickende Hauch von Reinheit, der von dieser idealen Jünglingsgestalt ausgeht, zu der stillen Befriedigung bei, mit der wir von unserem Drama scheiden.

Der erste Schauspieler Philoktetes hat die pathetische Rolle. Die heftigen Bewegungen desselben, mit wunderbarer Schönheit und reichem Detail dargestellt, gehen durch einen großen Kreis von Stimmungen und erheben sich in dem Höhepunkt, der großen Doppelpathoszene des Stückes, mit markerschütternder Gewalt. — Nie ist wohl kühner und großartiger der für das Drama so bedenkliche Zustand entsetzlicher Körperschmerzen und gleich darauf der nagenden Seelenleiden geschildert worden. Wer den Charakter des Sophokleischen Philoktetes richtig verstehen will, darf an dem Aufsatze Lessings im vierten Kapitel seines „Laokoon“ nicht vorübergehen. Die klassische Studie des ebenso scharfsichtigen wie begeisterten Literarhistorikers gewährt einen tiefen Einblick in die Bedeutung, die dem „schreienden Philoktetes“ für die innere Handlung zukommt, d. h. für die Veränderung, die in den Gesinnungen und Anschlägen des Neoptolemos zuerst und vornehmlich durch das Mitleid entsteht. Auch vermittelt diese ästhetische Kritik ein wertvolles, allgemeines Urteil über die Berechtigung der dichterischen Darstellung und szenischen Vorführung körperlichen Leidens überhaupt.

Aber der ehrliche, verbitterte, hartnäckige Philoktetes gab für die Handlung nicht Gelegenheit zu dramatischem Fortschritt. So ist dieser in die Seele des zweiten Schauspielers gelegt und Neoptolemos Träger der Handlung. Unser Interesse wendet sich demgemäß immer mehr von der Umstimmung des Philoktetes der Sinnesänderung des Neoptolemos zu. Im Prologe läßt sich dieser edle Jüngling aus wohlverständlichen Motiven, d. h. verleitet durch den von dem Gegenspieler ihm aufs geschickteste suggerierten Hinweis auf den Willen des Oberfeldherrn und das Wohl des Heeres wie auf seinen persönlichen Ruhm (vgl. 926 *τὸ ἐνδοξόν τ' καὶ τὸ συμφέρον*), zur Lüge verführen. Er unternimmt es, die Trugrolle zu spielen. Während der Steigerung der Handlung führt er sie mit einem Geschick und einem Erfolg, die seiner geistigen Begabung an sich alle Ehre machen, durch. Während der langsamen Senkung findet er sich allmählich in zwei schweren Seelenkämpfen (Zerreißen des Lügengewebes, Rückgabe des Bogens) völlig zu seiner eigentlichen guten Natur zurück. Er setzt also seine sittliche Wiedergeburt sozusagen selbst ins Werk. Diese *μετάνοια* (1270), dem nachdenkenden Zuschauer so interessant, dem nachempfindenden so wohltuend, bildet den wirksamsten Hebel für die nie nachlassende Spannung. — Ein noch höherer Reiz aber liegt, wie schon mehrfach angedeutet, in der ununterbrochenen Wechselwirkung beider Charaktere aufeinander. Wie der meisterhaft durchgeführte Trug des Neoptolemos zunächst über das kindlich vertrauende Gemüt des Philoktetes völlig Herr wird, so ist es doch gerade die schlichte und natürliche Heldengröße des letzteren, die hinwiederum den Jüngling zur Erkenntnis seines schmählichen Handelns bringt und zur Wahrhaftigkeit zurückführt. Die Bedeutung des Krankheitsanfalles in dieser Hinsicht hat Lessing sehr schön folgendermaßen gekennzeichnet: „Neoptolemos und der Chor haben den unglücklichen Philoktetes hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen würde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; er muß sie antreiben, in sich zu gehen, gegen soviel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätereie nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich in dem edelmütigen Neoptolemos nicht getäuscht.“ Das würdige und feste Gebaren des unbeugsamen Philoktetes bildet aber auch weiterhin, ihm selbst unbewußt, das eigentliche Korrektiv für Neoptolemos' Handlungen und zwingt diesen,

schließlich in dem Maße seiner ursprünglichen Natur wieder Herr zu werden, daß er am Ende des Dramas auch alle Rücksichten auf das Heer und den eigenen Ruhm der reinen Sittlichkeit zum Opfer zu bringen entschlossen ist. — In straffster Einheitlichkeit wird demnach unter dem herrschenden Einflusse des ersten Helden durch die Charakterbewegung des treibenden zweiten die Handlung dramatisch begonnen, in ihrer ganzen Verlaufe geführt und endlich geschlossen. Das Stück, soweit es zwischen Neoptolemos und Philoktetes spielt, ist zu Ende, als sich nach stürmischem Kampfe beide Naturen in ein edles Einvernehmen gestellt haben.

Aber sie sind auf einem Punkte angelangt, gegen den Götterspruch und das Interesse des Hellenenheeres protestieren. Dieses höchste Interesse nun vertritt der dritte Schauspieler, der listenfrohe, rücksichtslose Politiker Odysseus, der schlaue Staatsmann, dem um des allgemeinen Wohles willen der Zweck die Mittel heiligt. Mit der Vorliebe, die Sophokles auch sonst noch für seinen dritten Mann zeigt (man denke z. B. an die Rollen des Teiresias, des Kreon und des Boten im „Oidipus Tyrannos“), hat er hier die Persönlichkeit desselben besonders fein verwertet. Nachdem der Gegenspieler im Prologe den wohlbekannten Charakter des δόλιος¹⁾ Odysseus dem Publikum behaglich ausgesprochen hat, erscheint er gleich darauf in einer Verkleidung, bei welcher der Zuschauer nicht nur im voraus weiß, daß die fremde Gestalt eine listige Erfindung des Odysseus ist, sondern auch die Stimme des Odysseus und sein schlaues Gebaren erkennt. Und noch dreimal tritt er als Odysseus in die Handlung, um auf die Staatsraison, die Notwendigkeit des Zugreifens hinzuweisen; immer höher und nachdrücklicher wird sein Protest. Zuletzt in der Katastrophe wird der drohende Zuruf des nochmals ausdrücklich warnenden Odysseus geradezu streng und siegesbewusst: 1293 f. ἐγὼ δ' ἀπανδῶ γ', ὡς θεοὶ ξυνίστορες, ὑπὲρ τ' Ἀτρεΐδων τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ und 1296 f. πέλας γ' ὄρεας, ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βίη. Wenn nun wenige Momente darauf vielleicht über derselben Stelle, wo sich Odysseus auf Augenblicke, wahrscheinlich im Schutze der Felsen, gezeigt, die verklarte Gestalt des göttlichen Heros in der Höhe sichtbar wird und wieder mit der Stimme des dritten Schauspielers dasselbe fordert, mild und versöhnend, aber doch als Verkünder gemessenen Befehles von seiten des höchsten Gottes, so erschien dem Zuschauer Herakles selbst gewiß wie eine Steigerung des

¹⁾ 603 = πολύμητις, πολυμήχανος bei Homer.

Odysseus: denn, mochte der kluge Mensch auch in der Wahl seiner Mittel (δόλος und βία) fehlgegriffen haben, so diente schließlich der Befehl des Gottes doch dem nämlichen und dem gleichen Ziele. Das Weise und Absichtliche dieser Steigerung, die geistige Einheit der drei Rollen des dritten Schauspielers (Odysseus, Emporos, Herakles) wurde von den Hörern zuverlässig als eine besondere Schönheit des Stückes empfunden.

So macht denn dieses in jeder Hinsicht vortreffliche Schauspiel nicht zum wenigsten durch die geniale Verzahnung der drei großen Rollen, auf denen es ruht, sowohl nach dem Charakter der drei dargestellten Persönlichkeiten, wie nach dem Aufbau der durch sie geführten Handlung, den vollen und großen Eindruck eines äußerlich und innerlich geschlossenen, mit schlichten Mitteln fein und kräftig zugleich geformten, wunderbaren Kunstwerkes.

Als Aufführungszeit unseres Dramas wird von der Hypothesis das Archontat des Glaukippos (Olymp. 92, 3 = 409 v. Chr. Geb.) mitgeteilt. Sophokles stand also etwa im 87. Lebensjahr, als er mit seinem „Philoktetes“ den ersten Preis errang.

Die Rollen waren so verteilt, daß der Protagonist Philoktetes, der Deuteragonist Neoptolemos und der Tritagonist Odysseus, den Emporos und Herakles darstellte.

Der Chor besteht aus älteren¹⁾ Schiffsleuten des Neoptolemos (s. Vorgeschichte S. XLIII o.).

Der Schauplatz der Handlung ist ein ödes Felsengestade auf der Insel Lemnos unweit des Landungsplatzes. Von einer kleinen Anhöhe aus im Vordergrunde sieht man die Höhle des Philoktetes, zu der von jener ein Pfad hinanführt. Es ist eine gewölbte Felsengrotte, die mit zwei Eingängen nach Osten und Westen geschildert wird (16 ff., 152, 159 f., 272, 952, 1081 f.). Etwas links unterhalb von ihr eine Quelle (20 f.). Über der Felsenplatte, aus der sich die Grotte erhebt, ist im Hintergrund der feuerspeiende Berg Mosychlos zu denken (τῷ Ἀημιῶν τῷδε πυρὶ 800, vgl. 986 f.); nach der andern Seite hin soll die Platte steil nach dem Meere zu abfallen (1000).

Die Zeit der Handlung ist das zehnte Jahr des Troianischen Krieges (312).

¹⁾ γέροντες sind es nach der Hypothesis; davon steht im Stücke nichts. Aber der Chor redet seinen Herrn (135 δεσπότης, 150 ἀναξ) mit τέκνον 141 (210) und παῖ 201 an; er sagt von ihm 1072 ὅδ' ἐστὶν ἡμῶν ναυκράτωρ ὁ παῖς. Diesem sind die Choreuten φίλοι 825, dem Philoktetes ξένοι 221 (Ἕλληνες 223).

III. Idee und Charaktere.

Die dem Drama zugrunde liegende Sage zeigt, wie sich die hartherzige und rücksichtslose Behandlung eines wackeren Kriegskameraden wider Erwarten durch die plötzlich erkannte Unentbehrlichkeit des Verletzten spät rächt. Bilden demnach die vergeblichen Veranstaltungen zur Fortführung des Philoktetes von Lemnos den materiellen Inhalt des Dramas, so war hiermit die eigentümliche Sachlage gegeben, daß die Erreichung des durch Götterwillen geforderten Zieles im Stücke selbst sich als unmöglich erwies. Daher mußte die Lösung des Knotens gewaltsam durch den *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* geschehen. Warum die äußere Handlung ihr Ziel nicht erreichen konnte, liegt an der von Sophokles absichtlich geschaffenen Schwierigkeit (s. „Gang der Handlung“ S. XLVIII), daß das Orakel des Helenos den Philoktetes auf gutlichem Wege zu gewinnen gebot: Philoktetes könnte keine Heilung der Krankheit finden, und die Achaier könnten die Stadt Troia nicht einnehmen, *εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ ἄγοιντο νήσου τῆσδε* 612 f., und *πρὶν ἂν τὰ Τροίας πεδί' ἐκὼν αὐτὸς μόλῃς* (freiwillig, aus eigenem Entschluß) 1332. Folglich mußten nach Götterfügung von vornherein List und Gewalt, auf deren alleinige Anwendung aber Odysseus angewiesen war, unwirksam bleiben; der Dichter läßt, damit das Schicksal der Menschen einzig ihrer Brust entsteige, die List durch die innere Umkehr des Neoptolemos, die Gewalt an der Unbeugsamkeit des Philoktetes scheitern. Als schließlich dieser auch nach der Aussöhnung mit Neoptolemos hartnäckig die Mitfahrt nach Troia verweigert, kann das Ziel eben trotz aller aufgewandten Mühe von Menschen unmöglich gefunden werden. Es bedarf des Eingreifens göttlicher Macht, damit der durch das Orakel verkündete Götterwille doch in Erfüllung gehe. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist das ganze Stück eigentlich bis zuletzt Steigerung, d. h. eine fortgesetzte Schürzung des Knotens (List, Gewalt, Eigenwille); erst in der Lösung des Knotens durch den Befehl des Herakles erfolgt die jähe Senkung.

Die innere Handlung verfolgt einen andern Zweck. Der Gesinnungsumschwung des Neoptolemos, die Umkehr eines im Grunde edlen Jünglings von unsittlichem Intrigenspiel zur natürlichen Wahrhaftigkeit seines Wesens bildet den ideellen Inhalt des Dramas. Das Interesse wendet sich demnach, wie richtig bemerkt worden ist, viel weniger der Umstimmung des Philoktetes als der Umstimmung des Neoptolemos zu. Der tief-

sinnige Satz 902 f.: *ἅπαντα δυσχέρεια κτλ.* bildet den Kern des Dramas, wenn man es unter diesem Gesichtspunkt betrachtet. In dieser Szene des Höhepunktes, in der der Umschwung in der Seele des Neoptolemos zum Durchbruch kommt, gipfelt die innere Handlung, die, vorher ansteigend (Sieg der Lüge), von da ab langsam fällt (Sieg der Wahrheit). — Nie ist der volle Triumph des sittlich Guten, wie er sich durch langen Seelenkampf eines jugendlich unverdorbenen, vornehmen Charakters allmählich vollendet, glänzender und erfreulicher dargestellt worden. Vgl. über die Umkehr „Gang der Handlung“ S. LI ff. Mit größter Spannung und Teilnahme verfolgen wir, wie die Unsittlichkeit der Lüge und des Truges langsam überwunden und wieder völlig gutgemacht wird. Ja, wir erkennen es als feinsten Zug ethischer Tiefe, wenn der Dichter noch am Schlusse seinem Helden eine Beschämung nicht erspart, die, aus der Lüge entspringend, als peinlicher Rest bleiben muß; gehört es doch zum Wesen der Lüge, daß sie, einmal ausgesprochen, kaum je in allen ihren sittlichen Folgen wieder ganz getilgt werden kann! Man beachte die Ironie des Schicksals 1362 ff. Was Neoptolemos auf Anstiften des Odysseus vorgebracht hatte, um Philoktetes zum Mitgehen zu bewegen, daß er nämlich die Achaier von Troia wegen schlechter Behandlung seitens der Atreiden verlassen habe (1362—1366 = 359 ff.), das wird jetzt zu einer Waffe in der Hand des Philoktetes, als er sich weigert, mit nach Troia zu ziehen und sich mit den angeblichen Beleidigern auch des Neoptolemos auszusöhnen.

Philoktetes ist nach den trefflichen Ausführungen Lessings ein höchst charakteristischer Vertreter seines ganzen Volkes. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unabänderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktetes bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Dieser Grundsatz des altgriechischen Sittengebots kommt also in dem Tun und Lassen des Philoktetes bis in die letzten Konsequenzen zum Ausdruck. Aber nicht nur als ein echter Mensch in

Liebe und Haß nach der Auffassung seines Volkes bewährt er sich, sondern er ist zugleich der typische Held des Leidens und in diesem Heldentum so erhaben und unüberwindlich, wie nur ein Achilleus und Aias auf dem Schlachtfelde. So macht ihn Sophokles trotz aller menschlichen Klagen zum Helden von unbezwinglicher Willenskraft. Der tiefste Punkt seines Elends ist da, als er sich von seinen neuen Freunden aufs schmachlichste betrogen und verraten und seines Bogens beraubt sieht. Aber eben dieses Stadium seines tiefsten physischen Leides offenbart am glänzendsten die Stärke seines ehernen Willens. Wenn er sich auch späterhin gegenüber den ehrlichen, freundlichen und gut begründeten Mahnungen des mit ihm versöhnten Neoptolemos in seinem Hasse gegen seine Feinde unnachgiebig, in der Starrheit seines Willens, sich dem Ansinnen derselben zu versagen, unerschütterlich zeigt, so ist dieser hartnäckige und unbeugsame Widerstand an sich wohl zu begreifen, verdient sogar unsere volle Bewunderung; ist er doch der schärfste Ausdruck nie wankender Folgerichtigkeit eines wahrhaft adeligen Menschen, der in jeder Lage seines Lebens sich selber treu bleibt. Man hat mit Recht betont, wie dieser Held, der körperlich und seelisch so Furchtbares zu leiden hat, der die Menschen so klar durchschaut und trotzdem von den ehrlichen Augen eines Knaben sich schnell gewinnen läßt, der so ergreifend zu bitten und so leidenschaftlich zu zürnen versteht, der so herzhaft haßt und unerschütterlich trotzt, dem Schauspieler eine ungemein dankbare Aufgabe bieten mußte. An diesem Felsen von einem Manne, wie ihn Lessing höchst bezeichnend nennt, mußten alle Menschenkünste scheitern, wie sie Odysseus mit Hilfe seines jungen Gefährten an ihm versucht. Sein eiserner Wille hat elementare Kraft.

Neoptolemos ist der ebenbürtige Sohn seines erhabenen Vaters Achilleus, nicht nur sein äußeres Ebenbild, sondern auch im unverfälschten Adel seiner Seele, wie schließlich Philoktetes selbst so schön anerkennt 1310 ff. Der junge Held erscheint in der sympathischen Zeichnung des Sophokles als eine Natur, wie sie dem patriotischen Greise in einer Zeit beginnender Sittenverderbnis als Muster vorgeschwebt haben mag für die Jugend seines schwer bedrohten Volkes. Er ist das Idealbild eines edeln, lautereren und hochstrebenden Jünglings. Sein Lebensgrundsatz dürfte am richtigsten durch das herrliche Wort Homers gekennzeichnet werden: αἶψ' ἀριστεύειν

καὶ ὑπεύροχον ἔμμεναι ἄλλων μηδὲ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν. Der Dichter stellt dar, wie die Seele dieses sittlich reinen Jünglings auf die Einwirkungen eines Verführers einerseits und menschlichen Unglücks anderseits reagiert, wie sie von der Verführung umgarnt wird, dann aber sich von den Fesseln der Lüge befreit und zu höherer, weil durch schweren Kampf gestählter und geläuterter Sittlichkeit emporringt. Erst durch die anfängliche Verdunkelung und Verleugnung seines natürlichen Wesens konnte der notwendige Schatten entstehen, auf dem sich später der lautere Glanz seines Charakters um so wirksamer abhebt. Daß Neoptolemos, nicht ohne inneres Widerstreben, jedoch durch an sich gute Motive (Ehrgeiz und Sinn für das Gemeinwohl) gewonnen, sich zum Werkzeuge von List und Trug machen läßt, ist schon bei anderer Gelegenheit erwähnt worden. Ebenso, wie vorzüglich und erfolgreich er den Anschlag mit frischer Tatkraft und erstaunlicher Geschicklichkeit durchführt; vgl. seine Umsicht und Verstellung 248 ff., den raffinierten Zug seines scheinbaren Abschiedes 464 ff., sein berechnetes Zögern in der Erfüllung von Philoktetes' flehentlicher Bitte 519 ff. u. a. Aber es tut uns doch in der Seele weh, daß wir eben diesen sympathischen Jüngling, der von sich und seinem Vater rühmt, geschaffen zu sein οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς (88), nun als einen Meister gerade diesen κακὴ τέχνη schauen müssen. Daher sind wir im tiefsten Herzen beteiligt an dem inneren Kampfe seines Gewissens, in dem er seine wahre Natur, den Adel seines der Verstellung und der Lüge im Grunde fremden Sinnes wiedergewinnt. Wahrhaft ergreifend wirkt diese wundersame Entwicklung vom tiefen Mitleid zur brennenden Scham und zur bitteren Reue (s. „Gang der Handlung“ S. LII), eine Steigerung, die sich vor unseren Augen vollzieht, und die in dem „Herausbrechen der Tat aus der Seele des Helden“¹⁾ wahrhaft erschütternd gipfelt. Dem lebenswürdigen Heldenjüngling gelingt der schwerste Kampf; er gewinnt sich selbst wieder, er erobert sein besseres Ich zurück. Daher strahlt von seiner Gestalt ein unvergänglicher Reiz aus, der warm in alle empfängliche Herzen einflutet.

Völlig entgegengesetzt ist der Charakter des Odysseus. Dieser auf der Höhe seines Lebens stehende, harte Realpolitiker bezeichnet kühl, sonder Scheu und mit vollem Bewußtsein als Summe seiner gereiften Lebenserfahrung die Erkenntnis, daß die Zungenfertigkeit überall den Sieg davontrage (96 ff.), daß

¹⁾ Das charakteristische Wort stammt von Freytag.

sittliches Bedenken nicht zieme, wo man nach dem Gewinne strebe (111), daß man mit allen sich bietenden Mitteln auf ehrlichem oder auf unehrlichem Wege seine Ziele verfolgen müsse (79 ff.), daß man zur Erreichung seiner Zwecke kein Mittel für unerlaubt halten dürfe (1049 ff.). Diese kalt berechnende, ja frivole und zynische „Lebensklugheit“ dient zum wirksamsten Gegensatz für den jugendlich unverdorbenen Heldensinn seines ideal gerichteten *ξυνοργάνης*. Die bei Homer so deutlich ausgeprägte Persönlichkeit des Odysseus, seine Rolle in dem Epos als die eines nur dem Gemeinwohle dienenden, listenreichen Nothelfers der Griechen war deshalb für dramatische Zwecke so brauchbar, weil die Hauptzüge seines Charakters (hervorragende Klugheit, Meisterschaft bestrickender Rede) den Umständen nach in verschiedener Weise gedeutet werden konnten. Ist er im „Aias“ des Sophokles durchaus nach der günstigen Seite hin dargestellt, so rückt er im „Philoktetes“ in eine ungünstigere Beleuchtung. In erster Linie kam es dem Dichter darauf an, für die Hauptperson, den unschuldig leidenden Philoktetes, unsere volle Teilnahme zu gewinnen. Sodann sollte der Sieg des Moralischen in Neoptolemos' sympathischer Persönlichkeit glanzvoll und folgerichtig entwickelt werden. Beides wird durch die Kontrastfigur natürlicherweise am wirksamsten gefördert. So ist denn Odysseus im Gegensatze zu diesen beiden Idealisten der kluge Praktiker, die eigentliche Triebfeder des ganzen Unternehmens, bei dem Neoptolemos nur der Geschobene, nicht der Schiebende ist 13 f. Der Zweck heiligt „dem Schlaunen, Vielgewandten“ die Mittel 108 f.:

N. „Und schmähhch also achtest du die Lüge nicht?“

O. „Nicht, wenn die Lüge zur Errettung uns gereicht.“

Kein Wunder, daß man in seiner Person ein Abbild der zur Zeit des Dichters sich breitmachenden Sophisten wiederzuerkennen glaubt, ja geradezu eine Tendenz der Dichtung zu spüren meint, wenn sie den entsittlichenden, diesmal freilich noch glücklich paralysierten Einfluß einer verlogenen Sophistik auf eine junge, unverdorbene Seele darstellt. *Τὸ ἐνδοξον καὶ τὸ συμφέρον* 926, womit Neoptolemos ausspricht, was ihn der σοφιστῆς Ὀδυσσεύς (14 *σοφισμα*, 77 *σοφισθῆναι*) gelehrt hat, sind jedenfalls bekannte Gemeinplätze aus der sophistischen Rhetorik Sophokleischer Zeit. Die „Weisheit“, zu der sich Odysseus in der Zwiesprache mit Neoptolemos bekennt, und die er den jugendlich unerfahrenen Helden mit einschmeichelnder Rhetorik

lehrt (54 ff.), ist so unmoralisch, daß ihre bodenlose Frivolität nur von der Schamlosigkeit übertroffen wird, mit der er sie verkündet. — Das ebenso arglistige, wie rücksichtslose, ja grausame Verfahren des Odysseus gegen Philoktetes ist freilich dadurch zum Teil entschuldigt, daß er weiß, Philoktetes könne weder durch Überredung noch, bei dem Besitze des Herakleischen Bogens, durch Gewalt gewonnen werden; sodann dadurch, daß er sich bewußt ist, zum Besten der Gesamtheit der Achaier und im Auftrage der Oberbehörden tätig zu sein (1294 *ὑπὲρ τ' Ἀχαιῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ*). Nun mißlingen aber tatsächlich alle seine Anschläge; schon die so schlaue eingefädelte und so geschickt durchgeführte Intrige seines Geschöpfes, des Emporos, schlug in gewissem Sinne fehl, („Gang der Handlung“ S. XLIX), und die letzte Androhung gegen Philoktetes (1055 ff.), ohne ihn nur mit dem Bogen abziehen zu wollen, war nur eine letzte List und konnte nicht ernst gemeint sein, da das Orakel ausdrücklich die Person des Philoktetes verlangte. Wenn also Odysseus mit aller Verschlagenheit nichts ausrichtet, so bewährt sich auch hierin der wahrhaft künstlerische Takt des Sophokles: nicht der von seiner überlegenen Schlauheit so überzeugte Verführer (13 f. *τὸ πᾶν σοφισμα, τῷ νῦν αὐτίχ' αἰρήσειν δοκῶ*: Renommage) siegt über Philoktetes, nicht der anfänglich irregeleitete, bald zu seiner besseren Natur zurückgekehrte Jüngling, sondern der makellos dastehende Herakles, der wirkliche Verkünder der Satzungen des Zeus (1415), auf die sich Odysseus berief (989 f.), um sein unehrliches und grausames Verfahren zu beschönigen. Gleichwohl hat Sophokles auch die Gestalt des Odysseus nicht gänzlich, wie es Euripides oft tat, zur gemeinen Wirklichkeit des alltäglichen Lebens herabgedrückt; er hat ihn nicht so sehr seiner homerischen Heldennatur entkleidet, daß er seine Klugheit nur als ränkevolle und feige Verschmitztheit dargestellt und ihn allein als gewissenlosen Vertreter schlauer Zungenfertigkeit, ausschließlich als zynischen Intriganten gezeichnet hätte. Was er als Sophist in frivolen Worten sündigt, das wird doch in gewissem Sinne wieder ausgeglichen durch die nützliche Tat, die er als Staatsmann zu leisten sucht; sind seine Reden oft recht bedenklich und unerfreulich, so ist sein Wirken für die von ihm vertretene Sache durchaus begreiflich und als solches lobenswert. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, steht des Odysseus Persönlichkeit sogar auf bedeutender Höhe. Es ist schon an anderer Stelle gezeigt worden (s. S. LVIII f.) und

wird gleich nochmals berührt werden (s. „Θεὸς ἀπὸ μηχανῆς“ unten), daß das griechische Publikum die ideale Gestalt des Herakles schließlich doch nur wie eine Art Steigerung des Realisten Odysseus empfinden mußte, daß für den Zuschauer das Auftreten und der Erfolg des Gottes tatsächlich den Sieg der natürlichen Menschenklugheit und ihres hochbegabten Vertreters bedeutete.

Der Chor der Schiffsmannen des Neoptolemos ordnet sich seinem das *θεῖον Διὸς σκήπτρον* (139 f.) tragenden Herrn durchaus unter (1077 f.), weil er Geschick und Einsicht des Königs als die Fähigkeiten anderer unbedingt überragend anerkennt (135—143). Demnach ist er zwar von aufrichtigem Mitgefühl für die trostlose Lage und die schweren Leiden des Philoktetes erfüllt und gibt seinem tiefen Mitleid ergreifenden Ausdruck (169 ff., 676 ff.), sucht aber doch in erster Linie die Absichten des Neoptolemos nach Möglichkeit zu fördern, zumal er die Überzeugung hat, daß dieser nur bezweckt, was der Gesamtheit des Heeres und dem Philoktetes selbst heilsam ist. So scheut er nicht davon zurück, durch Verstellung und Lüge die Intrige seines Herrn zu unterstützen (391 ff., 507 ff., 718 ff.); ja, er sucht ihn zu hinterlistiger Tat noch zu reizen (827 ff.). Aber er macht auch die innere Wandlung des Neoptolemos zum Guten mit durch und beteiligt sich schließlich lebhaft an der Handlung während der dem Philoktetes gestatteten Bedenkzeit, wo er (1081—1217) durch freundliches Zureden die eiserne Härte des Helden, freilich ohne Erfolg, zu erweichen bemüht ist.¹⁾ Die Zweideutigkeit seiner Haltung entspricht der vermittelnden Rolle, die dem tragischen Chor überhaupt eigen ist.

IV. Θεὸς ἀπὸ μηχανῆς (*deus ex machina*).

Wir haben gesehen, daß das Auftreten des den Knoten lösenden Gottes am Ende unseres Stückes auf die Zuschauer selbst keineswegs unorganisch und deshalb disharmonisch wirken konnte. Sie mußten, wenn dieselbe Forderung, die von Odysseus wiederholt vergeblich gestellt worden war, nunmehr als unabweisbarer Befehl vom Gotte wiederholt wurde, zumal bei der Identität des Schauspielers (Odysseus = Herakles) nicht nur ein von außen hereintretendes Neues, sondern noch lebhafter die unwiderstehliche Kraft des klugen Menschenverstandes empfinden,

¹⁾ Horaz, de arte poetica 196: consiliatur amice.

der durch das ganze Stück gegen die leidenschaftliche Befangenheit der anderen Darsteller gekämpft hatte. Denn leidenschaftlich befangen darf man im Hinblick auf das vom Götterwillen gebotene Ziel der Handlung das Gebaren des Philoktetes und des Neoptolemos wohl nennen, mögen auch die Festigkeit des ersteren und die Sinnesänderung des letzteren vom ethischen Gesichtspunkt aus noch so warme Anerkennung verdienen.

Aber auch sonst hat der weise Dichter alles getan, um einen *dignus vindice nodus*¹⁾ zu schaffen und damit die Härte des Hilfsmittels zu mildern, die in den Euripideischen Stücken so oft in dem Auftreten des Maschinengottes liegt; tritt doch bei Euripides die äußerlich umstimmende Erscheinung meist dann übernatürlich in Tätigkeit, wenn die Kraft des Dichters, den notwendigen oder gewünschten Abschluß auf natürlichem Wege mit seiner Gestaltungskunst zu gewinnen, mehr oder weniger versagt. Zunächst hat Sophokles sein künstlerisches Gewissen dadurch beruhigt, daß er die innere Entwicklung des Dramas vorher vollständig zu Ende führte, indem er sie durch die treibende Kraft desselben Neoptolemos abschloß, die sie in Bewegung gesetzt hatte (s. „Aufbau“ S. LVII f., „Idee und Charaktere“ S. LX f.). Nun band aber der Mythos dem Dichter die Hände; auch die äußere Handlung mußte einen befriedigenden, d. h. der allbekannten Sage und dem Gemeinwohl entsprechenden Ausgang finden. Daher hat der Dichter es sich in besonderem Maße angelegen sein lassen, die unüberwindlichen Gegensätze möglichst deutlich und schroff herauszuarbeiten. Der Widerstand des Philoktetes gegen die Mitfahrt nach Troia, mit anderen Worten gegen das Schicksal, ist unbesieglich, und solche Unbeugsamkeit seines Willens entspricht auch durchaus der Weise des Sophokles, die Charaktere seiner Helden bis zur äußersten Grenze konsequent zu entwickeln. Andererseits ist die Eroberung Troias durch die Pfeile des Herakles und ihren Besitzer eine vom Schicksal bestimmte Notwendigkeit; der Mythos verlangt sie. Also hier die unumgängliche Forderung des Gemeinwohles, dort die unüberwindliche Härte des Philoktetes: ein schlechterdings unvereinbarer, durch Menschenkunst nicht zu beseitigender Gegensatz zwischen Schicksal und Charakter! Gab es da, um das Unveränderliche des Stoffes mit dem dramatischen Leben

¹⁾ Horaz, de arte poet. 190 f.: nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit.

des Stückes in Einklang zu bringen, also um den von Menschen unlösbaren Knoten dennoch zu lösen, überhaupt ein anderes Hilfsmittel, als eine übernatürliche Macht, die den Entschluß des Helden umstimmende Gottheit? Man wird gestehen, dieses an sich gar leicht unkünstlerisch wirkende Aushilfsmittel, von dem der Dichter auch in keinem anderen seiner erhaltenen Stücke Gebrauch gemacht hat, und dessen Anwendung unter anderen Umständen gewiß als ein Mangel im Bau eines Stückes angesehen werden muß, erscheint im „Philoktetes“ in mehr als einer Hinsicht gerechtfertigt und befriedigend.

Dazu kommt noch folgende Betrachtung. Der göttliche Löser des Knotens, dessen Befehl nunmehr den Helden umstimmt, den die List und die Gewalt, sowie die freundliche Zusprache der Menschen nicht umzustimmen vermochten, ist Herakles, der befreundete Heros, dem Philoktetes seinen Bogen verdankt, der also mit der Handlung in einer nahen und natürlichen Beziehung steht. Es handelt sich jetzt um dieselben Pfeile, denen die Stadt schon einmal erlegen war, und so ist nichts natürlicher, als daß Herakles den starren Sinn des Philoktetes zu beugen unternimmt. Philoktetes ist seinem Götterfreunde ähnlich geartet nach Schicksal und Kraft, es zu tragen, und seiner Freundschaft durchaus würdig. Gleichwie also dieser nach vielen harten Kämpfen und Mühen zu unsterblicher Herrlichkeit (*ἀθάνατον ἀρετήν*) erhoben ward, ebenso verheißt er dem Freunde Heilung und Siegerherrlichkeit (*εὐκλεῆ βίον*) nach langen Leiden 1418—1440. — Hierin liegt zugleich die Rechtfertigung des scheinbar nur grausamen Schicksals: es hatte den Philoktetes um den Preis schwerer Leiden für hohe und ihm hohen Ruhm bringende Zwecke aufgespart. Durch dieses veröhnende Eingreifen der Götter, an deren Gerechtigkeit irre geworden zu sein dem in fast zehnjähriger Einsamkeit von qualvollen Schmerzen gefolterten Philoktetes wahrlich nicht zu verdenken ist, wird das mutige Ausharren des Heros geehrt und sein menschliches Recht, dem Ansinnen der Feinde unbeugsamen Widerstand entgegenzusetzen, insoweit anerkannt, als er sich doch einem höheren Willen fügen und sein Rachegefühl gegen einzelne dem Wohle der Gesamtheit zum Opfer bringen muß. So wird der Widerstreit zwischen dem gefährdeten Gesamtwohl und dem wohlberechtigten Einzelwillen ausgeglichen durch die von den Göttern gewiesenen Wege, den einzelnen und die Gesamtheit zugleich zu

retten. — Vornehmlich unter diesem Gesichtspunkt erscheint der Abschluß des Dramas keineswegs störend und verletzend.

Das umstimmende Eingreifen der Gottheit erweist sich demnach im „Philoktetes“, um die dafür sprechenden Erwägungen nochmals kurz zusammenzufassen, als durchaus richtig und erforderlich. Äußerlich mußte der Überlieferung Rechnung getragen und gezeigt werden, daß das Orakel in Erfüllung gegangen und Troia durch Philoktetes und Neoptolemos genommen war. Aber auch die höchste Forderung ausgleichender sittlicher Gerechtigkeit wurde hierdurch gewahrt, die dem einzelnen und der Gesamtheit in gleich billiger Weise das zukommen läßt, was ihnen gebührt. — So ist es der genialen Weisheit des Dichters gelungen, den *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* im höchsten Sinne künstlerisch zu verwenden und diese Verwendung organisch und harmonisch an sein ausgezeichnetes Drama anzugliedern als notwendigen Schlußstein des ganzen vorzüglichen Aufbaus.

In diesem einzigartigen, so ernsten und doch so lebensfrohen Schauspiel, in welchem Sophokles drei bedeutende, aber grundverschiedene Charaktere mit größter Kunst untereinander verkettet, sie aber doch ihre Individualität frei und ungehindert entfalten läßt und in den Zuhörern durch den Sieg des moralisch Guten, wie des praktisch Nützlichen sowohl reine sittliche Befriedigung, wie äußere Genugtuung auf das lebhafteste wachruft, vollzieht sich eine herrliche *μετάβασις* zum Heile aller Beteiligten (vgl. Einleitung S. XVI). Der große Dichter, der in dem „Oidipus auf Kolonos“, dem letzten ergreifenden Drama seines höchsten Greisenalters, das wehmütig erschütternde Lied voll düsterer Lebensverneinung gesungen hat: *μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον*, bekennt sich in seinem „Philoktetes“ zu einem hohen, triumphierenden Optimismus, zu freudiger Lebensbejahung.

Philoktetes.

Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

Lessing.

Philoktetes und Neoptolemos.

Philoktetes, der ganz Natur ist (indem ihn sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht), bringt auch den Neoptolemos zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und umso viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird.

Lessing.

Es gibt nur eine wahre Vornehmheit: Sich selber treu zu bleiben; wer Adel in sich hat, lebt von seinen eigenen Gnaden, ist also souverain.

Heyse.

Odysseus.

C'est l'intention qui règle la qualité de l'action.

Pascal.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

Ὀδυσσεύς.	Θεράπων Νεοπτολέμου
Νεοπτόλεμος.	ὥς Ἐμπορος (ναύκληρος).
Φιλοκτήτης.	Ἡρακλῆς.
Χορὸς ναυτῶν Νεοπτολέμου.	

Κωφὰ πρόσωπα

Θεράπων Νεοπτολέμου (σκοπός).
Φύλαξ τοῦ Νεοπτολέμου (ξυνέμπορος).
Λογυφόροι Ὀδυσσεύς.

ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Ἀπαγωγή Φιλοκτήτου ἐκ Λήμνου εἰς Τροίαν ὑπὸ Νεοπολέμου καὶ Ὀδυσσεύος κατ' Ἑλένου μαντείαν, ὃς κατὰ μαντείαν Κάλχαντος, ὡς εἰδὼς χρησμούς· συντελοῦντας πρὸς τὴν Τροίας ἄλωσιν, ὑπὸ Ὀδυσσεύος νύκτωρ ἐνεδρευνθεὶς, δέσμιος ἦχθη τοῖς Ἑλλησιν. ἡ δὲ σκηνὴ ἐν Λήμνῳ. ὁ δὲ χορὸς ἐκ γερόντων τῶ Νεοπολέμῳ συμπλεόντων. κεῖται καὶ παρ' Αἰσχύλῳ ἡ μυθοποιία. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλανκίππου. πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς.

ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΕΜΜΕΤΡΟΣ

Χρύσης Ἀθηνᾶς βωμὸν ἐπιτεχωσμένον,
εἶφ' οὐπὲρ Ἀχαιοῖς χρησθὲν ἦν θῦσαι, μόνος
Ποίαντος ἦδ' εἰ παῖς ποθ' Ἡρακλεῖ συνών.
ζητῶν δὲ τοῦτον ναυβάτη δείξαι στόλῳ,
πληγεῖς ὑπ' ἔχρους, ἐλίπετ' ἐν Λήμνῳ νοσῶν.
Ἑλένος δ' Ἀχαιοῖς εἶφ' ἀλώσεσθ' Ἴλιον
τοῖς Ἡρακλέους τόξοισι παιδί τ' Ἀχιλλέως.
τὰ τόξ' ὑπῆρχε παρὰ Φιλοκτήτη μόνῳ·
πεμφθεὶς δ' Ὀδυσσεὺς ἀμφοτέρους συνήγαγεν.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιουτοῦ χθονὸς
Λήμνον, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη,
ἐνθ' ὧ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεῖς,
Ἀχιλλέως παῖ, Νεοπτόλεμε, τὸν Μηλιᾷ
Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε,
ταχθεὶς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ἵπο,
νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα·
οὔτε οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων
παρῆν ἐκήλοισ προσθιγεῖν, ἀλλ' ἀγρίαις
κατεῖχ' αἰεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις,
βοῶν, στενάζων. — ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ
λέγειν; ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῖν λόγων,
μὴ καὶ μάθῃ μ' ἦκοντα, κάκχέω τὸ πᾶν
σόφισμα, τῷ νιν αὐτίχ' αἰρήσειν δοκῶ.

ἀλλ' ἔργον ἦδη σὸν τὰ λοιπὰ ὑπηρετεῖν
σκοπεῖν θ', ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
τοιᾷδ', ἔν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῇ
πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον
δι' ἀμφιτροῦτος ἀνλίου πέμπει πνοή·
βαῖον δ' ἔνευθεν ἐξ ἀριστερᾶς τάχ' ἄν
ἴδοις ποτὸν κρηναῖον, εἴπερ ἐστὶ σῶν.
ἄ μοι προσελθὼν σίγα σήμαιν', εἴτ' ἔχει
χωρὸν τὸν αὐτὸν τόνδ' εἴτ' εἴτ' ἄλλη κυρεῖ,
ὡς τὰπίλοιπα τῶν λόγων σὺ μὲν κλύης,
ἐγὼ δὲ φράζω, κοινὰ δ' ἐξ ἀμφοῖν ἴη.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ

Ἀναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·
δοκῶ γάρ, οἷον εἶπας, ἄντρον εἰσορᾶν.

- ΟΔ. ἄνωθεν ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἐννοῶ.
 ΝΕ. τόδ' ἐξύπερθε· καὶ στίβον γ' οὐδεὶς κτύπος.
 30 ΟΔ. ὄρα, καθ' ὕπνον μὴ καταυλισθεὶς κυρεῖ.
 ΝΕ. ὁρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.
 ΟΔ. οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τρυφή;
 ΝΕ. σιπιτὴ γε φυλλὰς ὥς ἐναυλίζοντί τω.
 ΟΔ. τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοῦδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;
 35 ΝΕ. αὐτόξυλόν γ' ἔκλωμα, φλανρουργοῦ τινοῦ
 τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
 ΟΔ. κείνον τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
 ΝΕ. ἰὸν ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλλεται
 ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.
 40 ΟΔ. ἀνὴρ κατοικεῖ τούσδε τοὺς τόπους σαφῶς,
 κᾶστ' οὐχ ἑκάς που· πῶς γὰρ ἂν νοσῶν ἀνὴρ
 κῶλον παλαιᾷ κηρὶ προσβαίῃ μακράν;
 ἀλλ' ἢ 'πὶ φορβῆς νόστον ἐξελήλυθεν
 ἢ, φύλλον εἴ τι νώδυνον κάτοιδ' ἐπ' οὖν.
 45 τὸν οὖν παρόντα πέμφοι εἰς κατασκοπὴν,
 μὴ καὶ λάθῃ με προσπεσών· ὥς μάλλον ἂν
 ἔλοιτό μ' ἢ τοὺς πάντας Ἀργεῖους λαβεῖν.
 ΝΕ. ἀλλ' ἔρχεται τε, καὶ φυλάσσεται στίβος.
 σὺ δ', εἴ τι χροῖζεις, φράζε δευτέρῳ λόγῳ.
 50 ΟΔ. Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ', ἐφ' οἷς ἐλήλυθας,
 γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι,
 ἀλλ' ἦν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας,
 κλύης, ὑπουργεῖν, ὥς ὑπηρέτης πάρει.
 ΝΕ. τί δῆτ' ἄνωγας;
 ΟΔ. τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ
 55 ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων.
 ὅταν σ' ἐρωτᾷ, τίς τε καὶ πόθεν πάρει,
 λέγειν, Ἀχιλλέως παῖς· τόδ' οὐχὶ κλεπτέον·
 πλεῖς δ' ὥς πρὸς οἶκον, ἐκλιπὼν τὸ ναυτικόν
 στρατεύμ' Ἀχαιῶν, ἐχθὸς ἐχθήρας μέγα,

- οἱ σ' ἐν λιταῖς στείλαντες ἐξ οἴκων μολεῖν, 60
 μόνην ἔχοντες τήνδ' ἄλωσιν Ἴλιον,
 οὐκ ἠξίωσαν τῶν Ἀχιλλείων ὅπλων
 ἐλθόντι δοῦναι κυρίως αἰτουμένῳ,
 ἀλλ' αὐτ' Ὀδυσσεὶ παρέδοσαν· λέγων, ὅς' ἂν 65
 θέλῃς, καθ' ἡμῶν ἔσχατ' ἐσχάτων κακά.
 τούτῳ γὰρ οὐδέν μ' ἀλγυνεῖς· εἰ δ' ἐργάσῃ
 μὴ ταῦτα, λύπην πᾶσιν Ἀργείοις βαλεῖς.
 εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται,
 οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Λαοδάνου πέδον.
 ὥς δ' ἔστ' ἐμοὶ μὲν οὐχί, σοὶ δ' ὁμιλία 70
 πρὸς τόνδε πιστὴ καὶ βέβαιος, ἔκμαθε.
 σὺ μὲν πέπλευκας οὐτ' ἔνορκος οὐδενὶ
 οὐτ' ἐξ ἀνάγκης οὔτε τοῦ πρώτου στόλου·
 ἐμοὶ δὲ τούτων οὐδέν ἐστ' ἀρνήσιμον.
 ὥστ', εἴ με τόξων ἐγκρατὴς αἰσθήσεται, 75
 ὄλωλα καὶ σὲ προσδιαφθερῶ ξυνών.
 ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεὺς
 ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικητῶν ὅπλων.
 ἔξοιδα, παῖ, φύσει σε μὴ πεφυκότα
 τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά· 80
 ἀλλ' (ἡδὺ γὰρ τι κτῆμα τῆς νίκης λαβεῖν)
 τόλμα· δίκαιοι δ' αὖτις ἐκφανούμεθα.
 νῦν δ' εἰς ἀναιδὲς ἡμέρας μέρος βραχὺ
 δός μοι σεαυτόν, κᾶτα τὸν λοιπὸν χρόνον
 κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν. 85
 ΝΕ. ἐγὼ μὲν, οὕς ἂν τῶν λόγων ἀλγῶ κλύων,
 Λαερτίου παῖ, τούσδε καὶ πράσσειν στυγῶ·
 ἔφην γὰρ οὐδέν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς,
 οὐτ' αὐτὸς οὐθ', ὥς φασίν, οὐκφύσας ἐμέ.
 ἀλλ' εἴμ' ἔτοιμος πρὸς βίαν τὸν ἀνδρ' ἄγειν 90
 καὶ μὴ δόλοισιν· οὐ γὰρ ἐξ ἐνὸς ποδὸς
 ἡμᾶς τοσοῦσδε πρὸς βίαν χειρώσεται.
 πεμφθεὶς γε μέντοι σοὶ ξυνεργάτης ὀκνῶ

δέρκον θαρσῶν· ὁπότεν δὲ μόλῃ
δεινὸς ὁδίτης, τῶνδ' ἐκ μελάνθρων
πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν.

150 ΧΟ. μέλον πάλοι μέλημά μοι λέγεις, ἄναξ,
φρουρεῖν ὅμμι' ἐπὶ σῶ μάλιστα καιρῷ.
νῦν δέ μοι λέγ', αὐτὰς
ποιίας ἔνεδρος ναίει,
καὶ χῶρον τίν' ἔχει. τὸ γάρ μοι
155 μαθεῖν οὐκ ἀποκαίριον,
μὴ προσπεσὼν με λάτῃ ποθέν·
τίς τόπος ἢ τίς ἐδρα, τίν' ἔχει σίβον,
ἔναυλον ἢ θυραῖον;

ἀντ. α'

Anapäste

NE. οἶκον μὲν ὁρᾷς τόνδ' ἀμφίδυσρον
160) πετρίνης κοίτης.
XO. ποῦ γάρ ὁ τλήμων αὐτὸς ἄπεςτιν;

Anapästisches System

NE. δῆλον ἔμοιγ' ὥς φορβῆς χρειά
 στίβον ὀγμεύει τόνδε πέλας πον.
 ταύτην γὰρ ἔχειν βιοτιῆς αὐτὸν
 λόγος ἔστι φύσιν, θηροβολοῦντα
 πτηνοῖς ἰοῖς σμυγερόν σμυγερώς,
 οὐδέ τι ν' αὐτῷ
 παιῶνα κακῶν ἐπινωμᾶν.

στρ. β' 169—179 = ἀντ. β' 180—190

I. $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup

$\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup

$\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup

$\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup $\frac{1}{2}$ \cup

II.	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup}$	
	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup}$	
		$\bar{\cup} -$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	}
	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \wedge$	
III.		$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup}$	(oder $- \cup - \cup \leq$)	Dochmius)
		$\bar{\cup} -$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup}$	
		$\bar{\cup} -$	$\bar{\cup} \cup$	$\bar{\cup} -$		

ΧΟ. οἰκίρῳ νῦν ἔργῳ, ὅπως,
 μὴ του κηδομένου βροτῶν
 μηδὲ ξύντροφον ὄμμ' ἔχων,
 δύστανος, μόνος αἰεὶ,
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,
 ἀλύνει δ' ἐπὶ παντί τῳ
 χρείας ἱσταμένῳ. πῶς
 ποτε, πῶς δύσμορος ἀντέχει;
 ὦ παλάμαι θεῶν,
 ὦ δύστανα γένη βροτῶν,
 οἷς μὴ μέτριος αἰὼν.

οὗτος πρωτογόνων ἴσως
οἴκων, οὐδενὸς ὕστερος,
πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ
κεῖται μῦθος ἀπ' ἄλλων,
στικτῶν ἢ λασίων μετὰ
θηρῶν, ἐν τ' ὀδύναϊς ὁμοῦ
λιμῶ τ' οἰκτρὸς ἀνήκε-
στα μεριμνήματ' ἔχων βαρεῖ.
ἅ δ' ἀθυρόστομος
αἰχὼ τηλεφανῆς πικρᾶς
οἰμωγᾶς ὑπόκειται.

Anapästisches System

NE. οὐδὲν τούτων θαυμαστὸν ἐμοί·
θεῖα γάρ, εἶπερ καὶ γὼ τι φρονῶ,

καὶ τὰ παθήματα κεῖνα πρὸς αὐτὸν
 τῆς ὠμόφρονος Χρύσης ἐπέβη,
 195 καὶ νῦν ἂ πονεῖ δίχα κηδεμόνων,
 οὐκ ἔσθ' ὥς οὐ θεῶν του μελέτη
 τοῦ μὴ πρότερον τόνδ' ἐπὶ Τροίᾳ
 τεῖναι τὰ θεῶν ἀμάχητα βέλη,
 πρὶν ὃδ' ἐξήκοι χρόνος, ᾧ λέγεται
 200 χρῆναί σφ' ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι.

στρ. γ' 201—209 = ἀντ. γ' 210—218

I. — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 (ouler — — — — — — — — — — Ioniker)
 II. — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — —

XO. εὐστομ' ἔχε, παῖ.

NE. τί τόδε;

XO. προνφάνη κτύπος, στρ. γ'

φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου του,

203 ἢ που τῇδ' ἢ τῇδε τόπων.

205 βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογγά

του στίβον κατ' ἀνάγκαν

ἔρποντος, οὐδέ με λάθει

βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ

τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θρηγεῖ.

210 XO. ἀλλ' ἔχε, τέκνον,

NE. λέγ' ὅτι.

XO. φροντίδας νέας· ἀντ. γ'

ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἐντοπος ἀνὴρ,

οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων,
 ὡς ποιμὴν ἀγροβότας, ἀλλ' ἢ
 213 που πταίων ὑπ' ἀνάγκας
 215 βοᾷ τηλωπὸν ἰωάν,
 ἢ ναὸς ἄξενον ἀγά-
 ζων ὄρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν.

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Ἰὼ ξένοι,

τίνες ποτ' ἐς γῆν τήνδε κακ ποίας πάτρας

κατέσχετ' οὐτ' εὐορμον οὐτ' οἰκουμένην;

ποίας πάτρας ὑμᾶς ἂν ἢ γένους ποτὲ

τύχοιμ' ἂν εἰπών; σχῆμα μὲν γὰρ Ἑλλάδος

στολῆς ὑπάρχει προσφιλεστάτης ἐμοί,

φωνῆς δ' ἀκοῦσαι βούλομαι· καὶ μὴ μ' ὄκνω

δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηγριωμένον,

ἀλλ' οἰκτίσαντες ἄνδρα δύστηνον, μόνον,

ἔρημον ὧδε καφίλον καλούμενον,

φωνήσατ', εἴπερ ὡς φίλοι προσήκετε.

ἀλλ' ἀνταμείψασθ'· οὐ γὰρ εἰκὸς οὐτ' ἐμὲ
 ὑμῶν ἀμαρτεῖν τοῦτό γ' οὐθ' ὑμᾶς ἐμοῦ.

NE. ἀλλ' ὦ ξέν', ἴσθι τοῦτο πρῶτον, οὐνεκα

Ἑλληνέες ἐσμεν· τοῦτο γὰρ βούλει μαθεῖν.

ΦΙ. ὦ φίλτατον φώνημα· φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν
 πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῷ.

τίς σ', ὦ τέκνον, προσέσχε, τίς προσήγαγεν

χρεῖα; τίς ὁρμή; τίς ἀνέμων ὁ φίλτατος;

γέγωνέ μοι πᾶν τοῦθ', ὅπως εἰδῶ, τίς εἰ.

NE. ἐγὼ γένος μὲν εἰμι τῆς περιρρύτου

Σκύρου· πλέω δ' ἐς οἶκον· αὐδῶμαι δὲ παῖς

Ἀχιλλέως, Νεοπιόλεμος. οἶσθα δὴ τὸ πᾶν.

ΦΙ. ὦ φίλτατον παῖ πατρός, ὦ φίλης χθονός,

ὦ τοῦ γέροντος θρέμμα Λυκομήδους, τίني

- στόλῳ προσέσχεες τήνδε γῆν, πόθεν πλέων;
 245 ΝΕ. ἐξ Ἰλίου τοι δὴ τὰ νῦν γε ναυστολῶ.
 ΦΙ. πῶς εἶπας; οὐ γὰρ δὴ σύ γ' ἤσθα ναυβάτης
 ἡμῖν κατ' ἀρχὴν τοῦ πρὸς Ἴλιον στόλου.
 ΝΕ. ἢ γὰρ μετέσχεες καὶ σὺ τοῦδε τοῦ πόνοι;
 ΦΙ. ὦ τέκνον, οὐ γὰρ οἶσθ' αὖ μ', ὅτιν' εἰσορᾷς;
 250 ΝΕ. πῶς γὰρ κάτοιδ', ὅν γ' εἶδον οὐδεπώποτε;
 ΦΙ. οὐδ' ὄνομ' ἄρ' οὐδὲ τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος
 ἤσθου ποτ' οὐδέν, οἷς ἐγὼ διωλλύμην;
 ΝΕ. ὥς μὴδὲν εἰδότη' ἴσθι μ', ὧν ἀνιστορεῖς.
 ΦΙ. ὦ πόλλ' ἐγὼ μοχθηρός, ὦ πικρὸς θεοῖς,
 255 οὐ μὴδὲ κληδὼν ὧδ' ἔχοντος οἴκαδε
 μῆδ' Ἑλλάδος γῆς μηδαμοῦ διῆλθέ που.
 ἀλλ' οἱ μὲν ἐκβαλόντες ἀνοσίως ἐμὲ
 γελῶσι σιγ' ἔχοντες, ἢ δ' ἐμὴ νόσος
 αἰεὶ τέθηλε καπὶ μεῖζον ἔρχεται.
 260 ὦ τέκνον, ὦ παῖ πατρὸς ἐξ Ἀχιλλέως,
 ὅδ' εἴμ' ἐγὼ σοι κεῖνος, ὃν κλύεις ἴσως
 τῶν Ἡρακλείων ὄντα δεσπότην ὀπλων,
 ὁ τοῦ Ποίαντος παῖς Φιλοκτήτης, ὃν οἱ
 265 δισσοὶ στρατηγοὶ χῶ Κεφαλλήνων ἀναξ
 ἔρριψαν αἰσχροῦς ὧδ' ἔρημον, ἀγρία
 νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου
 πληγέντ' ἐχιδνῆς ἀγρίῳ χαράγματι.
 ξὺν ἢ μ' ἐκεῖνοι, παῖ, προθέντες ἐνθάδε
 ὥχοντ' ἔρημον, ἠνίκ' ἐκ τῆς ποντίας
 270 Χρύσης κατέσχον δεῦρο ναυβάτη στόλῳ.
 τότε ἄσμενοί μ' ὥς εἶδον ἐκ πολλοῦ σάλου
 εὐδοντ' ἐπ' ἀκτῆς ἐν κατηρεφεῖ πέτρῳ,
 λιπόντες ὥχονθ', οἷα φωτὶ δυσμόρῳ
 ῥάκη προθέντες βαιὰ καὶ τι καὶ βορᾶς
 275 ἐπωφέλημα σμικρόν, οἱ αὐτοῖς τύχοι.
 σὺ δ' ἤ, τέκνον, ποίαν μ' ἀνάστασιν δοκεῖς
 αὐτῶν βεβώτων ἐξ ὕπνου στῆναι τότε;

- ποῖ' ἐκδακρῦσαι, ποῖ' ἀποιμῶξαι κακά;
 ὁρῶντα μὲν ναῦς, ἅς ἔχων ἐναυστόλουν,
 280 πάσας βεβώσας, ἄνδρα δ' οὐδέν' ἐντοπον,
 οὐχ ὅστις ἀρκέσειεν, οὐδ' ὅστις νόσου
 κάμνοντι συλλάβοιτο· πάντα δὲ σκοπῶν
 ἠῦρισκον οὐδέν πλὴν ἀνιᾶσθαι παρόν,
 τούτου δὲ πολλὴν εὐμάρειαν, ὦ τέκνον.
 ὁ μὲν χρόνος δὴ διὰ χρόνου προύβαινέ μοι,
 285 καῖδε τι βαιᾷ τῇδ' ὑπὸ στέγῃ μόνον
 διακονεῖσθαι. γαστρὶ μὲν τὰ σύμφορα
 τόξον τόδ' ἐξηύρισκε, τὰς ὑποπτέρους
 βάλλον πελείας· πρὸς δὲ τοῦθ', ὃ μοι βάλοι
 290 νευροσπαδῆς ἄτρακτος, αὐτὸς ἂν τάλας
 εἰλυόμην, δύστηνον ἐξέλκων πόδα,
 πρὸς τοῦτ' ἂν· εἴ τ' ἔδει τι καὶ ποτὶν λαβεῖν,
 καὶ που πάγον χυθέντος, οἷα χείματι,
 ξύλον τι θραῦσαι, ταῦτ' ἂν ἐξέρπων τάλας
 295 ἐμνηχανώμην· εἶτα πῦρ ἂν οὐ παρῆν,
 ἀλλ' ἐν πέτροισι πέτρον ἐκτρίβων, μόλις
 ἔφην' ἄφαντον φῶς, ὃ καὶ σῶζει μ' αἰεὶ.
 οἰκουμένη γὰρ οὖν στέγῃ πυρὸς μέτα
 πάντ' ἐκπορίζει πλὴν τὸ μὴ νοσεῖν ἐμέ.
 300 φέρ', ὦ τέκνον, νῦν καὶ τὸ τῆς νήσου μάθης.
 ταύτη πελάζει ναυβάτης οὐδεὶς ἐκόν·
 οὐ γὰρ τις ὄρμος ἔστιν οὐδ', ὅποι πλέων
 ἐξεμπολήσει κέρδος ἢ ξενώσεται.
 οὐκ ἐνθάδ' οἱ πλοῖ τοῖσι σώφροσιν βροτῶν.
 305 τάχ' οὖν τις ἄκων ἔσχε· πολλὰ γὰρ τάδε
 ἐν τῷ μακρῷ γένοιτ' ἂν ἀνθρώπων χρόνῳ·
 οὔτοι μ', ὅταν μόλωσιν, ὦ τέκνον, λόγοις
 ἐλεοῦσι μὲν, καὶ πού τι καὶ βορᾶς μέρος
 προσέδοσαν οἰκτίραντες ἢ τινα στολήν·
 310 ἐκεῖνο δ' οὐδεὶς, ἠνίκ' ἂν μνησθῶ, θέλει,
 σῶσαί μ' ἐς οἴκους, ἀλλ' ἀπόλλυμαι τάλας

- ἔτος τόδ' ἤδη δέκατον ἐν λιμῷ τε καὶ
κακοῖσι βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον.
τοιαῦτ' Ἀτρεΐδαί μ' ἦ τ' Ὀδυσσέως βία,
315 ὦ παῖ, δεδράκασ', οἷ' Ὀλύμπιοι θεοὶ
δοῖέν ποτ' αὐτοῖς ἀντίποιν' ἐμοῦ παθεῖν.
- ΧΟ. ἔοικα κἀγὼ τοῖς ἀφικμένοις ἴσα
ξένοις ἐποικτίρειν σε, Ποίαντος τέκνον.
- ΝΕ. ἐγὼ δὲ καὐτὸς τοῖσδε μάρτυς ἐν λόγοις,
320 ὥς εἶσ' ἀληθεῖς, οἶδα, συντυχῶν κακῶν
ἀνδρῶν Ἀτρειδῶν τῆς τ' Ὀδυσσέως βίας.
- ΦΙ. ἦ γάρ τι καὶ σὺ τοῖς πανωλέθροις ἔχεις
ἐγκλημ' Ἀτρεΐδαις, ὥστε θυμοῦσθαι παθῶν;
- ΝΕ. θυμὸν γένοιτο χειρὶ πληρῶσαί ποτε,
325 ἴν' αἱ Μυκῆναι γνοῖεν ἢ Σπάρτη θ', ὅτι
χῆ Σκῦρος ἀνδρῶν ἀλκίμων μήτηρ ἔφν.
- ΦΙ. εὖ γ', ὦ τέκνον· τίνας γὰρ ὥδε τὸν μέγαν
χόλον κατ' αὐτῶν ἐγκαλῶν ἐλήλυθας;
- ΝΕ. ὦ παῖ Ποίαντος, ἐξερῶ, μόλις δ' ἐρῶ,
330 ἄγωγ' ὑπ' αὐτῶν ἐξελωβήθην μολῶν.
ἐπεὶ γὰρ ἔσχε μοῖρ' Ἀχιλλέα θανεῖν --
- ΦΙ. οἴμοι· φράσης μοι μὴ πέρα, πρὶν ἂν μάθω
πρῶτον τόδ'· ἦ τέθνηχ' ὁ Πηλέως γόνος;
- ΝΕ. τέθνηκεν, ἀνδρὸς οὐδενός, θεοῦ δ' ὕπο,
335 τοξευτός, ὥς λέγουσιν, ἐκ Φοίβου δαμείς.
- ΦΙ. ἀλλ' εὐγενὴς μὲν ὁ κτανῶν τε χῶ θανόν·
ἀμνηχανῶ δέ, πότερον, ὦ τέκνον, τὸ σὸν
πάθῃμ' ἐλέγχω πρῶτον ἢ κείνον στένω.
- ΝΕ. οἶμαι μὲν ἀρκεῖν σοί γε καὶ τὰ σ', ὦ τάλας,
340 ἀλγήμαθ', ὥστε μὴ τὰ τῶν πέλας στένειν.
- ΦΙ. ὀρθῶς ἔλεξας· τοιγὰρ οὖν τὸ σὸν φράσον
αὐθις πάλιν μοι προᾶγμ', ὅτω σ' ἐνύβρισαν.
- ΝΕ. ἤλθόν με νηὶ ποικιλοστόλῳ μέτα
345 διός τ' Ὀδυσσεὺς χῶ τροφεὺς τοῦμοῦ πατρός,
λέγοντες, εἴτ' ἀληθεῖς εἴτ' ἄρ' οὖν μάτην,

- ὥς οὐ θέμις γίγνοιτ', ἐπεὶ κατέφθιτο
πατὴρ ἐμός, τὰ πέργαμ' ἄλλον ἢ μ' ἐλεῖν.
ταῦτ', ὦ ξέν', οὕτως ἐννέποντες οὐ πολὺν
χρόνον μ' ἐπέσχον μὴ με ναυστολεῖν ταχύ,
350 μάλιστα μὲν δὴ τοῦ θανόντος ἱμέρῳ,
ὅπως ἴδοιμ' ἄθαρπτον· οὐ γὰρ εἰδόμην·
ἔπειτα μέντοι χῶ λόγος καλὸς προσῆν,
εἰ τὰπὶ Τροία πέργαμ' αἰρήσοιμ' ἰών.
ἦν δ' ἡμαρ ἤδη δεύτερον πλέοντί μοι,
355 κἀγὼ πικρὸν Σίγειον οὐρίῳ πλάτῃ
κατηγόμεν· καί μ' εὐθὺς ἐν κύκλῳ στρατὸς
ἐκβάντα πᾶς ἡσπάζετ', ὁμνύντες βλέπειν
τὸν οὐκέτ' ὄντα ζῶντ' Ἀχιλλέα πάλιν.
- κεῖνος μὲν οὖν ἔκειτ'· ἐγὼ δ' ὁ δύσμορος,
360 ἐπεὶ ὀδύσσομαι κείνον, οὐ μακρῷ χρόνῳ
ἐλθὼν Ἀτρεΐδας πρὸς φίλους, ὥς εἰκὸς ἦν,
τά θ' ὅπλ' ἀπῆτον τοῦ πατρὸς τά τ' ἄλλ', ὅς ἦν.
οἱ δ' εἶπον, οἴμοι, τλημονέστατον λόγον·
„ὦ σπέρμ' Ἀχιλλέως, τᾶλλα μὲν πάρεστί σοι
365 πατρῶ' ἐλέσθαι, τῶν δ' ὅπλων κείνων ἀνὴρ
ἄλλος κρατύνει νῦν, ὁ Λαέρτου γόνος.“
κἀγὼ δακρύσας εὐθὺς ἐξανίσταμαι
ὀργῇ βαρεῖα, καὶ καταλήσας λέγω·
„ὦ σκέτλι', ἦ ὁλμήσαιτ' ἀντ' ἐμοῦ τι
370 δοῦναι τὰ τεύχη τὰμά, πρὶν μαθεῖν ἐμοῦ;“
ὁ δ' εἶπ', Ὀδυσσεύς (πλησίον γὰρ ὢν κυρεῖ).
„ναί, παῖ, δεδώκασ' ἐνδίκως οὗτοι τάδε·
ἐγὼ γὰρ αὐτ' ἔσωσα κἀκείνον παρών.“
κἀγὼ χολωθεὶς εὐθὺς ἤρασσον κακοῖς
375 τοῖς πᾶσιν, οὐδὲν ἐνδεὲς ποιούμενος,
εἰ τὰμὰ κείνος ὅπλ' ἀφειρήσοιτό με.
ὁ δ' ἐνθάδ' ἤκων, καίπερ οὐ δύσοργος ὢν,
δηχθεὶς πρὸς ἀξήκονσεν ὥδ' ἡμείψατο·
„οὐκ ἦσθ', ἴν' ἡμεῖς, ἀλλ' ἀπῆσθ', ἴν' οὐ σ' ἔδει·

- αίρει πονηρόν, ἀλλὰ τοὺς χρηστοὺς αἰεί.
 ΦΙ. ξυμμαρτυρῶ σοι· καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτό γε
 ἀναξίου μὲν φωτὸς ἐξερήσομαι,
 440 γλώσση δὲ δεινοῦ καὶ σοφοῦ, τί νῦν κυρεῖ.
 ΝΕ. ποῖον δὲ τούτου πλήν γ' Ὀδυσσέως ἐρεῖς;
 ΦΙ. οὐ τοῦτον εἶπον, ἀλλὰ Θεραΐτης τις ἦν,
 ὃς οὐκ ἂν εἴλετ' εἰς ἅπαξ εἰπεῖν, ὅπου
 μηδεὶς ἐφῆ· τοῦτον οἶσθ', εἰ ζῶν κυρεῖ;
 445 ΝΕ. οὐκ εἶδον αὐτόν, ἡσθόμην δ' ἐτ' ὄντα νιν.
 ΦΙ. ἔμελλ'· ἐπεὶ οὐδέν πω κακόν γ' ἀπώλετο,
 ἀλλ' εὖ περιστέλλουσιν αὐτὰ δαίμονες,
 καὶ πῶς τὰ μὲν πανοῦργα καὶ παλιντριβῆ
 χαίρουσ' ἀναστρέφοντες ἐξ Ἄιδου, τὰ δὲ
 450 δίκαια καὶ τὰ χρήσι' ἀποστέλλουσ' αἰεί.
 ποῦ χρὴ τίθεσθαι ταῦτα, ποῦ δ' αἰνεῖν, ὅταν
 τὰ θεῖ' ἐπαινῶν τοὺς θεοὺς εὖρω κακούς;
 ΝΕ. ἐγὼ μὲν, ὦ γένεθλον Οἰταίου πατρός,
 τὸ λοιπὸν ἤδη τηλόθεν τό τ' Ἴλιον
 455 καὶ τοὺς Ἀτρεΐδας εἰσορῶν φυλάξομαι·
 ὅπου δ' ὁ χείρων τάγαθου μεῖζον σθένει
 κάποφθίνει τὰ χρηστὰ χῶ δειλὸς κρατεῖ,
 τούτους ἐγὼ τοὺς ἄνδρας οὐ στέρξω ποτέ·
 ἀλλ' ἢ πετραία Σκῦρος ἐξαρκοῦσά μοι
 460 ἔσται τὸ λοιπόν, ὥστε τέρεσθαι δόμῳ.
 νῦν δ' εἴμι πρὸς ναῦν· καὶ σύ, Ποίαντος τέκνον,
 χαῖρ' ὥς μέγιστα, χαῖρε· καί σε δαίμονες
 νόσου μεταστήσειαν, ὥς αὐτὸς θέλεις.
 ἡμεῖς δ' ἴωμεν, ὥς, ὀπηγίξ' ἂν θεὸς
 465 πλοῦν ἡμῖν εἴκη, τηνικαῦθ' ὀρμώμεθα.
 ΦΙ. ἤδη, τέκνον, στέλλεσθε;
 ΝΕ. καιρὸς γὰρ καλεῖ
 πλοῦν μὴ ἔξ ἀπόπτου μᾶλλον ἢ ἄγγυθεν σκοπεῖν.
 ΦΙ. πρὸς νῦν σε πατρός πρὸς τε μητρός, ὦ τέκνον,
 πρὸς τ', εἰ τί σοι κατ' οἶκόν ἐστι προσφιλές,

- ἰκέτης ἰκνοῦμαι, μὴ λίπης μ' οὕτω μόνον,
 470 ἔρημον ἐν κακοῖσι τοῖσδ', οἷσις ὄρᾳς
 ὅσοισί τ' ἐξήκουσας ἐνναίοντά με·
 ἀλλ' ἐν παρέργῳ θοῦ με. δυσχέρεια μὲν,
 ἔξοδα, πολλὴ τοῦδε τοῦ φορήματος·
 475 ὅμως δὲ τλήθι· τοῖσι γενναίοισί τοι
 τό τ' αἰσχρὸν ἐχθρὸν καὶ τὸ χρηστὸν εὐκλεές.
 σοὶ δ', ἐκλιπόντι τοῦτ', ὄνειδος οὐ καλόν·
 δράσαντι δ', ὦ παῖ, πλείστον εὐκλείας γέρας,
 εἰ μὴ μὲν γὰρ ζῶν πρὸς Οἰταίαν χθόνα.
 480 ἴθ' (ἡμέρας τοι μόχθος οὐχ ὅλης μᾶς)
 τόλμησον, ἐμβαλοῦ μ', ὅπη θέλεις ἄγων,
 εἰς ἀντλίαν, εἰς προῶραν, εἰς προῦμνην, ὅποι
 ἦκιστα μέλλω τοὺς ξυνόντας ἀλγυνεῖν.
 νεῦσον, πρὸς αὐτοῦ Ζηνὸς ἰκεσίου, τέκνον,
 485 πείσθητι· προσπίτνω σε γόνασι, καίπερ ὦν
 ἀκράτωρ ὁ τλήμων, χωλός. ἀλλὰ μὴ μ' ἀφῆς
 ἔρημον οὕτω χωρὶς ἀνθρώπων στίβου,
 ἀλλ' ἢ πρὸς οἶκον τὸν σὸν ἔκσωσόν μ' ἄγων
 ἢ πρὸς τὰ Χαλκώδοντος Εὐβοίας σταθμά·
 490 κακείθεν οὐ μοι μακρὸς εἰς Οἶτην στόλος
 Τραχινίαν τε δεράδα καὶ τὸν εὖροον
 Σπερχειὸν ἔσται· πατρί μ' ὥς δείξης φίλῳ,
 ὃν δὴ παλαιὸν ἐξ ὅτου δέδοικ' ἐγὼ
 μὴ μοι βεβήκη. πολλὰ γὰρ τοῖς ἰγμένοις
 495 ἔστελλον αὐτὸν ἰκεσίους πέμπων λιτάς,
 αὐτόστολον πέμπαντά μ' ἐκσῶσαι δόμους.
 ἀλλ' ἢ τέθνηκεν ἢ (τὰ τῶν διακόνων,
 ὥς εἰκός, οἶμαι,) τοῦμὸν ἐν σμικρῷ μέρει
 ποιούμενοι τὸν οἶκαδ' ἡπειγον στόλον.
 500 νῦν δ' (εἰς σὲ γὰρ πομπὸν τε καὶ τὸν ἄγγελον
 ἦκω) σὺ σῶσον, σύ μ' ἐλέησον εἰσορῶν,
 ὥς πάντα δεινά, κάπικινδύνως βροτοῖς
 κεῖται παθεῖν μὲν εὖ, παθεῖν δὲ θάτερα.

505 χορὴ δ' ἐκτὸς ὄντα πημάτων τὰ δειν' ὄραν,
 χῶταν τις εὖ ζῇ, τηρικαῦτα τὸν βίον
 σκοπεῖν μάλιστα, μὴ διαφθαρεῖς λάθῃ.

Metrisches Schema siehe vor 391.

ΧΟ. οἴκιρ', ἄναξ· πολλῶν ἔλε-

510 ξεν δυσοίστων πόνων
 ἄθλ', οἷα μηδεὶς τῶν ἐμῶν τύχοι φίλων.
 εἰ δὲ πικρούς, ἄναξ, ἔχθεις Ἀτρείδας,
 512 ἐγὼ μὲν τὸ κείνων
 515 κακὸν τῷδε κέρδος
 μετατιθέμενος, ἔνθαπερ ἐπιμέμνην,
 ἐπ' εὐστόλου ταχείας νε-
 ὡς πορεύσαιμ' ἂν εἰς
 δόμους, τὰν θεῶν νέμεσιν ἐκφυγών.

NE. ὄρα, σὺ μὴ νῦν μὲν τις εὐχερὴς παρῆς,
 520 ὅταν δὲ πλησθῆς τῆς νόσου ξυνουσία,
 τότ' οὐκέθ' αὐτὸς τοῖς λόγοις τούτοις φανῆς.

ΧΟ. ἤκιστα· ταῦτ' οὐκ ἔσθ' ὅπως ποί' εἰς ἐμὲ
 τοῦννεϊδος ἔξεις ἐνδίκως ὀνειδίσαι.

NE. ἀλλ' αἰσχροὶ μέντοι σοῦ γέ μ' ἐνδεέστερον
 525 ξένῳ φανῆναι πρὸς τὸ καίριον πονεῖν.
 ἀλλ' εἰ δοκεῖ, πλέωμεν, ὁρμάσθω ταχύς·
 χῆ ναῦς γὰρ ἄξει κοῦκ ἀπαρνηθήσεται.
 μόνον θεοὶ σῶζοιεν ἔκ τε τῆσδε γῆς
 ἡμᾶς, ὅποι τ' ἐνθένδε βουλοίμεσθα πλεῖν.

530 ΦΙ. ὦ φίλτατον μὲν ἡμαρ, ἡδιστος δ' ἀνὴρ,
 φίλοι δὲ ναῦται, πῶς ἂν ὑμῖν ἐμφανὴς
 ἔργῳ γενοίμην, ὥς μ' ἔθεσθε προσφιλεῖ;
 ἴωμεν, ὦ παῖ, προσκύσαντε τὴν ἔσω
 αἰκον εἰς οἴκησιν, ὥς με καὶ μάθης,
 535 ἀφ' ὧν διέζων ὥς τ' ἔφην εὐκάρδιος.
 οἶμαι γὰρ οὐδ' ἂν ὀμμασιν μόνην θέαν

ἀντ.

ἄλλον λαβόντα πλὴν ἐμοῦ τλῆναι τάδε·
 ἐγὼ δ' ἀνάγκῃ προύμαθον στέργειν κακά.
 ΧΟ. ἐπίσχετον, μάθωμεν· ἀνδρε γὰρ δύο,
 540 ὁ μὲν νεὼς σῆς ναυβάτης, ὁ δ' ἀλλόθρους,
 χωρεῖτον, ὧν μαθόντες αὐθις εἴσιτον.

ΕΜΠΟΡΟΣ

Ἀχιλλέως παῖ, τόνδε τὸν ξυνέμπορον,
 ὃς ἦν νεὼς σῆς σὺν δυοῖν ἄλλοις φύλαξ,
 ἐκέλευσ' ἐμοί σε, ποῦ κυρῶν εἴης, φράσαι,
 ἐπεὶπερ ἀντέκυσσα, ὁξάζων μὲν οὐ,
 545 τύχῃ δὲ πῶς πρὸς ταῦτόν ὁρμισθεὶς πέδον.
 πλέων γὰρ ὥς ναύκληρος οὐ πολλῷ στόλῳ
 ἀπ' Ἰλίου πρὸς οἶκον εἰς τὴν εὐβοτρυν
 Πεπάρηθον, ὡς ἤκουσα τοὺς ναύτας, ὅτι
 σοὶ πάντες εἶεν συννεναυστοληκότες,
 550 ἔδοξέ μοι μὴ σίγα, πρὶν φράσαιμί σοι,
 τὸν πλοῦν ποιεῖσθαι, προστυχόντι τῶν ἴσων.

οὐδὲν σὺ που κάτοισθα τῶν σαντοῦ πέρι,
 ἃ τοῖσιν Ἀργείοισιν ἀμφὶ σοῦ νέα
 βουλευματ' ἐστί, κοῦ μόνον βουλευματα,
 555 ἀλλ' ἔργα δρώμεν', οὐκέτ' ἐξαργούμενα.

NE. ἀλλ' ἢ χάρις μὲν τῆς προμηθείας, ξένε,
 εἰ μὴ κακὸς πέφυκα, προσφιλεῖς μενεῖ·
 φράσον δ', ἅπερ γ' ἔλεξας, ὥς μάθω, τί μοι
 νεώτερον βούλευμ' ἀπ' Ἀργείων ἔχεις.

EM. φροῦδοι διώκοντές σε ναυτικῷ στόλῳ
 Φοῖνιξ ὁ πρέσβυς οἷ τε Θησέως κόροι.

NE. ὥς ἐκ βίας μ' ἄξοντες ἢ λόγοις πάλιν;

EM. οὐκ οἶδ'· ἀκούσας δ' ἄγγελος πάρεμι σοι.

NE. ἢ ταῦτα δὴ Φοῖνιξ τε χοῖ ξυνναυβάται
 οὕτω καθ' ὁρμὴν δρώσιν Ἀτρείδων χάριν;

EM. ὥς ταῦτ' ἐπίστω δρώμεν', οὐ μέλλοντ' ἔτι.

NE. πῶς οὖν Ὀδυσσεὺς πρὸς τὰδ' οὐκ αὐτάγγελος

- πλεῖν ἦν ἔτοιμος; ἢ φόβος τις εἰργέ νιν;
- 570 EM. κεῖνός γ' ἐπ' ἄλλον ἄνδρ' ὁ Τυδέως τε παῖς
ἔστελλον, ἠνίκ' ἐξανηγόμην ἐγώ.
- NE. πρὸς ποῖον αὖ τόνδ' αὐτὸς οὐδυσσεὺς ἔπλει;
- EM. ἦν δὴ τις — ἀλλὰ τόνδε μοι πρῶτον φράσον,
τίς ἐστιν· ἂν λέγῃς δέ, μὴ φώνει μέγα.
- 575 NE. ὃδ' ἔσθ' ὁ κλεινός σοι Φιλοκτήτης, ξένε.
- EM. μὴ νῦν μ' ἔρη τὰ πλείον', ἀλλ' ὅσον τάχος
ἔκπλει σεαυτὸν ξυλλαβὼν ἐκ τῆσδε γῆς.
- ΦΙ. τί φησιν, ὦ παῖ; τί με κατὰ σκότον ποτὲ
διεμπολᾷ λόγοισι πρὸς σ' ὁ ναυβάτης;
- 580 NE. οὐκ οἶδά πω, τί φησι· δεῖ δ' αὐτὸν λέγειν
εἰς φῶς, ὃ λέξει, πρὸς σὲ κάμει τούσδε τε.
- EM. ὦ σπέρμ' Ἀχιλλέως, μὴ με διαβάλης στρατῷ
λέγονθ', ἃ μὴ δεῖ· πόλλ' ἐγὼ κείνων ὕπο
δρῶν ἀντιπιάσχω χρησιὰ θ', οἷ' ἀνὴρ πένης.
- 585 NE. ἐγὼ εἰμ' Ἀτρεΐδαις δυσμενής· οὗτος δέ μοι
φίλος μέγιστος, οἶνεκ' Ἀτρεΐδας στυγεῖ.
δεῖ δὴ σ', ἔμοιγ' ἐλθόντα προσφιλῇ, λόγων
κρύψαι πρὸς ἡμᾶς μηδέν', ὦν ἀκήκοας.
- EM. ὄρα, τί ποιεῖς, παῖ.
- NE. σκοπῶ καγὼ πάλαι.
- EM. σὲ θήσομαι τῶνδ' αἷτιον.
- 590 NE. ποιοῦ λέγων.
- EM. λέγω. 'πὶ τοῦτον ἄνδρε τώδ', ὥπερ κλύεις,
ὁ Τυδέως παῖς ἦ τ' Ὀδυσσεύος βία,
διώμοτοι πλέουσιν, ἦ μὴν ἦ λόγῳ
πείσαντες ἄξειν ἦ πρὸς ἰσχύος κράτος.
595 καὶ ταῦτ' Ἀχαιοὶ πάντες ἤκουον σαφῶς
Ὀδυσσεύος λέγοντος· οὗτος γὰρ πλεόν
τὸ θάρσος εἶχε θατέρου δράσειν τάδε.
- NE. τίνας δ' Ἀτρεΐδαι τοῦδ' ἄγαν οὕτω χρόνῳ
τοσῶδ' ἐπεστρέφοντο πράγματος χάριν,
600 ὃν γ' εἶχον ἤδη χρόνιον ἐκβεβληκότες;

- τίς ὁ πόθος αὐτοὺς ἵκει; ἢ θεῶν Βία
καὶ Νέμεσις, οἵπερ ἔργ' ἀμύνουσιν κακά;
- EM. ἐγὼ σε τοῦτ' (ἴσως γὰρ οὐκ ἀκήκοας)
πᾶν ἐκδιδάξω. μάντις ἦν τις εὐγενής,
Πριάμον μὲν υἱός, ὄνομα δ' ὠνομάζετο
605 Ἐλενος, ὃν οὗτος νυκτὸς ἐξελθὼν μόνος,
ὁ πάντ' ἀκούων αἰσχροῖα καὶ λωβήτ' ἔπη
δόλιος Ὀδυσσεὺς εἶλε· δέσμιόν τ' ἄγων
ἔδειξ' Ἀχαιοῖς ἐς μέσον, θήραν καλήν·
ὃς δὴ τὰ τ' ἄλλ' αὐτοῖσι πάντ' ἐθέσπισε
610 καὶ τὰπὶ Τροίᾳ πέργαμ' ὥς οὐ δὴ ποτε
πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ
ἄγοιντο νήσου τῆσδ', ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν.
καὶ ταῦθ' ὅπως ἤκουσ' ὁ Λαέρτιου τόκος
τὸν μάντιν εἰπόντ', εὐθέως ὑπέσχετο
615 τὸν ἄνδρ' Ἀχαιοῖς τόνδε δηλώσειν ἄγων·
οἷοιτο μὲν μάλισθ' ἐκούσιον λαβὼν,
εἰ μὴ θέλοι δ', ἄκοντα· καὶ τούτων κάρα
τέμνειν ἐφείτο τῷ θέλοντι μὴ τυχόν.
- ἤκουσας, ὦ παῖ, πάντα· τὸ σπεύδειν δέ σοι
καὶ τῷ παραινῶ, κεῖ τινας κήδη πέρι.
- ΦΙ. οἷμοι τάλας· ἦ κεῖνος, ἦ πᾶσα βλάβη,
ἔμ' εἰς Ἀχαιοὺς ὥμοσεν πείσας στελεῖν;
πεισθήσομαι γὰρ ὥδε καὶ Ἄιδου θανὼν
πρὸς φῶς ἀνελθεῖν, ὥσπερ οὐκείνου πατήρ.
625 EM. οὐκ οἶδ' ἐγὼ ταῦτ'· ἀλλ' ἐγὼ μὲν εἰμ' ἐπὶ
ναῦν, σφῶν δ' ὅπως ἄριστα συμφέροι θεός.
- ΦΙ. οὐκουν τάδ', ὦ παῖ, δεινά, τὸν Λαερτίου
ἔμ' ἐλπίσαι ποτ' ἂν λόγοισι μαλθακοῖς
δεῖξαι νεὼς ἄγοντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις;
630 οὐ· θᾶσσον ἂν τῆς πλεῖστον ἐχθίστης ἐμοὶ
κλύοιμ' ἐχίδνης, ἢ μ' ἔθνηκεν ὥδ' ἄπουν.
ἀλλ' ἔστ' ἐκείνῳ πάντα λεκτά, πάντα δὲ

- τολμητά· καὶ νῦν οἶδ', ὁθύνεχ' ἔξεται.
 635 ἄλλ', ὦ τέκνον, χωρῶμεν, ὥς ἡμᾶς πολὺν
 πέλαγος ὀρίζῃ τῆς Ὀδυσσέως νεώς.
 ἴωμεν· ἢ τοι καίριος σπουδὴ πόνου
 λήξαντος ὕπνον κἀνάπαιναν ἤγαγεν.
 NE. οὐκοῦν, ἐπειδὴν πνεῦμα τοῦκ πρόωρας ἀνῆ,
 640 τότε στελοῦμεν· νῦν γὰρ ἀντιοστατεῖ.
 ΦΙ. αἰεὶ καλὸς πλοῦς ἔσθ', ὅταν φεύγῃς κακία.
 NE. οὐκ· ἀλλὰ κἀκείνοισι ταῦτ' ἐναντία.
 ΦΙ. οὐκ ἔστι λησταῖς πνεῦμ' ἐναντιούμενον,
 ὅταν παρῇ κλέψαι τι χάρπάσαι βία.
 645 NE. ἀλλ' εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν, ἐνδοθεν λαβρών,
 ὅτου σε χρεία καὶ πόθος μάλιστα ἔχει.
 ΦΙ. ἀλλ' ἔστιν, ὧν δεῖ, καίπερ οὐ πολλῶν ἄπο.
 NE. τί τοῦθ', ὃ μὴ νεὼς γε τῆς ἐμῆς ἔπι;
 ΦΙ. φύλλον τί μοι πάρεστιν, ὃ μάλιστα αἰεὶ
 650 κοιμῶ τόδ' ἔλκος, ὥστε πρᾶννεῖν πάνυ.
 NE. ἀλλ' ἔκφερ' αὐτό. — τί γὰρ ἔτ' ἄλλ' ἐρᾷς λαβεῖν;
 ΦΙ. εἴ μοι τι τόξων τῶνδ' ἀπημελημένον
 παρερρύνηκεν, ὥς λίπω μὴ τῷ λαβεῖν.
 NE. ἢ ταῦτα γὰρ τὰ κλεινὰ τόξ', ἃ νῦν ἔχεις;
 655 ΦΙ. ταῦτ', οὐ γὰρ ἄλλα γ' ἔσθ', ἃ βασιτάζω χερσίν.
 NE. ἄρ' ἔστιν, ὥστε κἀγγύθεν θέαν λαβεῖν
 καὶ βασιτάσαι με προσκύσαι θ' ὥσπερ θεόν;
 ΦΙ. σοί γ', ὦ τέκνον, καὶ τοῦτο κἄλλο τῶν ἐμῶν,
 ὅποιον ἂν σοι ξυμφέρῃ, γενήσεται.
 660 NE. καὶ μὴν ἐρῶ γε, τὸν δ' ἐρωθ' οὕτως ἔχω·
 εἴ μοι θέμις, θέλοιμ' ἂν· εἰ δὲ μὴ, πάρες.
 ΦΙ. ὅσιά τε φωνεῖς, ἔστι τ', ὦ τέκνον, θέμις,
 ὅς γ' ἡλίον τόδ' εἰσορᾶν ἐμοὶ φάος
 μόνος δέδωκας, ὅς χυθόν' Οἰταίαν ἰδεῖν,
 665 ὅς πατέρα πρέσβυν, ὅς φίλους, ὅς τῶν ἐμῶν
 ἐχθρῶν μ' ἐνερθεν ὄντ' ἀνέστησας πέρα.
 θάρσει, παρέσται ταῦτά σοι καὶ θυγγάνειν

- καὶ δόντι δοῦναι κἄξεπεύξασθαι βροτῶν
 ἀρετῆς ἑκατι τῶνδ' ἐπιπαῦσαι μόνον·
 εὐεργειῶν γὰρ καὐτὸς αὐτ' ἐκτησάμην.
 670 NE. οὐκ ἄχθομαί σ' ἰδὼν τε καὶ λαβὼν φίλον·
 ὅστις γὰρ εἴδ' ὁρᾶν εἴδ' παιθὼν ἐπίσταται,
 παντὸς γένειτ' ἂν κτήματος κρείσσων φίλος. —
 χωροῖς ἂν εἴσω.
 ΦΙ. καὶ σέ γ' εἰσάξω· τὸ γὰρ
 νοσοῦν ποθεῖ σε ξυμπαραστάτην λαβεῖν.
 675

στρο. α' 676—690 = ἀντ. α' 691—705

- I. \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 II. \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 III. \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 (oder \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup Choriamben)
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 IV. \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup
 (oder \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup etc. Choriamben)

- XO. Λόγῳ μὲν ἐξήκονσ', ὅπωπα δ' οὐ μάλα, στρο. α'
 τὸν πελάταν λέκτρων ποτὲ τῶν Διὸς
 Ἰξίον' ἀν' ἄμπυκα δὴ δρομάδ' ὥς ἔβα-
 λεν παγκρατῆς Κρόνου παῖς·
 ἄλλον δ' οὕτιν' ἔγωγ' οἶδα κλύων
 οὐδ' εἰδὼν μοῖρα
 680

τοῦδ' ἐχθίονι συντυχόντα θνατῶν,
 ὃς οὐτ' ἔρξας τιν' οὔτε νοσφίσας,
 ἀλλ' ἴσος ἐν γ' ἴσοις ἀνὴρ,
 685 ὅλλυθ' ὥδ' ἀναξίως.
 τόδε τοι θαῦμά μ' ἔχει,
 πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλά-
 κτων ῥοιθίων μόνος κλύων,
 πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὐ-
 690 τω βιοτὰν κατέσχευ·

ἴν' αὐτὸς ἦν πρόσσυρος, οὐκ ἔχων βάσιν, ἀντ. α'
 οὐδέ τιν' ἐγγώρων κακογείτονα,
 παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον βαρυβρωτ' ἀπο-
 κλαύσειεν αἵματιγρόν·
 695 οὐδ' ὃς θερμοτάταν αἰμάδα κή-
 κιομένην ἐλκέων
 ἐνθήρου ποδὸς ἠπίοισι φύλλοις
 κατευνάσειεν, εἴ τις ἐμπέσοι,
 φορβάδος ἐκ γαίας ἐλών.
 700 εἶρπε δ' ἄλλοτ' ἀλλαχᾶ
 τότε ἄν εἰλνόμενος,
 παῖς ἄτερ ὡς φίλας τυθή-
 νας, ὅθεν εὐμάρει' ὑπάρ-
 χοι πόρον, ἀνίκ' ἐξανεί-
 705 η δακέθυμος ἄτα·

στρ. β' 706—717 = ἀντ. β' 718—729

I. $\begin{array}{cccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$ } Asclepiadeus
 II. $\begin{array}{cccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$ } dsgl.

— $\begin{array}{cccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$ } Choriamben)
 III. $\begin{array}{cccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$ } Asclepiadeus
 maior

οὐ φορβάν ἱερᾶς στρ. β'
 γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων
 αἶρων, τῶν νεμόμεσθ'
 ἀνέρες ἀλφησταί,
 πλὴν ἐξ ὠκυβόλων
 710 εἴ ποτε τόξων
 πιανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν.
 ὦ μελέα ψυχά,
 ὃς μηδ' οἰνοχύτου πώματος ἦ-
 σθη δεκέτει χρόνῳ,
 715 λεύσσων δ', ὅπου γνοίῃ, στατὸν εἰς ὕδωρ
 αἰεὶ προσενώμα.

νῦν δ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἀντ. β'
 παιδὸς ὑπαντήσας
 εὐδαίμων ἀνύσει
 720 καὶ μέγας ἐκ κείνων·
 ὃς νιν ποντοπόρῳ
 δούρατι, πλήθει
 πολλῶν μηνῶν, πατρίαν ἄγει πρὸς αὐλάν
 Μηλιάδων νυμφᾶν
 725 Σπερχειοῦ τε παρ' ὄχθας, ἴν' ὁ χάλκ-
 ασπις ἀνὴρ θεοῖς
 πλάθει πᾶσιν, θείῳ πυρὶ παμφαῆς,
 Οἷας ὑπὲρ ὄχθων.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ

730 Ἔρπ', εἰ θέλεις. τί δὴ ποθ' ὦδ' ἐξ οὐδενὸς
λόγον σιωπᾶς ἀπόπληκτος ὦδ' ἔχῃ;

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Ἄ ἄ ἄ ἄ.

NE. τί ἔστιν;

ΦΙ. οὐδὲν δεινόν· ἀλλ' ἴθ', ὦ τέκνον.

NE. μῶν ἄλγος ἴσχεις τῆς παρεστώσης νόσου;

735 ΦΙ. οὐ δῆτ' ἔγωγ', ἀλλ' ἄρτι κουφίζειν δοκῶ.
ἰὼ θεοί.

NE. τί τοὺς θεοὺς οὕτως ἀναστένων καλεῖς;

ΦΙ. σωτήρας αὐτοὺς ἡπίους θ' ἡμῖν μολεῖν.

ἄ ἄ ἄ ἄ.

740 NE. τί ποτε πέπονθας; οὐκ ἐρεῖς, ἀλλ' ὦδ' ἔση
σιγηλός; ἐν κακῷ δέ τῳ φαίνῃ κυρῶν.

ΦΙ. ἀπόλωλα, τέκνον, κοῦ δυνήσομαι κακὸν
κρύψαι παρ' ὑμῖν, ἀτταταῖ· διέρχεται,
διέρχεται. δύστηνος, ὦ τάλας ἐγώ.

745 ἀπόλωλα, τέκνον· βρῦκομαι, τέκνον· παπαῖ,
ἀπαππαπαῖ, παπαῖ παπαῖ παπαῖ παπαῖ.
πρὸς θεῶν, πρόχειρον εἴ τί σοι, τέκνον, πάρα
ξίφες χερσῶν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα·
ἀπάμνησον ὡς τάχιστα· μὴ φείσῃ βίου.
750 ἴθ', ὦ παῖ.

NE. τί δ' ἔστιν οὕτω νεοχμὸν ἐξαίφνης, οὔτου
τοσήνδ' ἰυγὴν καὶ στόνον σαυτοῦ ποιεῖς;

ΦΙ. οἶσθ', ὦ τέκνον.

NE. τί ἔστιν;

ΦΙ. οἶσθ', ὦ παῖ.

NE. τί σοι;

οὐκ οἶδα.

ΦΙ. πῶς οὐκ οἶσθα; παππαπαπαπαῖ.

NE. δεινόν γε τοῦπίσαγμα τοῦ νοσήματος.

ΦΙ. δεινὸν γὰρ οὐδὲ ῥητόν· ἀλλ' οἴκτιρέ με.

NE. τί δῆτα δράσω;

ΦΙ. μή με ταρβήσας προδῶς·
ἦκει γὰρ αὕτη διὰ χρόνου, πλάνοις ἴσως
ὥς ἐξεπλήσθη.

NE. ἰὼ ἰώ, δύστηνε σύ,

δύστηνε δῆτα διὰ πόνων πάντων φανείς.

βούλει λάβωμαι δῆτα καὶ θίγω τί σου;

ΦΙ. μή δῆτα τοῦτό γ'· — ἀλλά μοι τὰ τόξ' ἐλὼν

τάδ', ὥσπερ ἦτοῦ μ' ἀρτίως, ἕως ἀνῆ

τὸ πῆμα τοῦτο τῆς νόσου τὸ νῦν παρόν,

σῶς' αὐτὰ καὶ φύλασσε. λαμβάνει γὰρ οὖν

ὑπνος μ', ὅταν περ τὸ κακὸν ἐξίῃ τόδε·

κοῦκ ἔστι λῆξαι πρότερον· ἀλλ' ἔαν χρεῶν

ἔκηλον εὔδειν. ἦν δὲ τῷδε τῷ χρόνῳ

μόλωσ' ἐκεῖνοι, πρὸς θεῶν ἐφίεμαι

ἐκόντα μηδ' ἄκοντα μηδέ τῳ τέχνῃ

κεῖνοις μεθεῖναι ταῦτα, μὴ σαυτὸν θ' ἅμα

καῖμ', ὄντα σαυτοῦ πρόστροπον, κτείνας γένη.

NE. θάρσει προνοίας οὐνεκ'· οὐ δοθήσεται

πλὴν σοί τε καί μοι· ξὺν τύχῃ δὲ πρόσφερε.

ΦΙ. ἰδοὺ δέχου, παῖ· τὸν Φθόνον δὲ πρόσκυσον

μή σοι γενέσθαι πολύπον' αὐτὰ μηδ', ὅπως

ἐμοί τε καὶ τῷ πρόσθ' ἐμοῦ κεκτημένῳ.

NE. ὦ θεοί, γένοιτο ταῦτα νῶν· γένοιτο δὲ

πλοῦς οὐριὸς τε κεῦσतालῆς, ὅποι ποτὲ

θεὸς δικαιοῖ χῶ στόλος πορσύνεται.

ΦΙ. ὦ παῖ, δέδοικα, μὴ ἀτελὴς εὐχὴ τύχῃ·

στάζει γὰρ αὖ μοι φοίνιον τόδ' ἐκ βυθοῦ

κηκῖον αἷμα, καί τι προσδοκῶ νέον.

παπαῖ, φεῦ.

παπαῖ μάλ', ὦ πούς, οἶά μ' ἐργάσῃ κακά.

προσέρπει,

προσέροχεται τόδ' ἐγγύς. οἶμοι μοι τάλας.
ἔχετε τὸ πρᾶγμα· μὴ φύγητε μηδαμῇ.
ἀτταταῖ.

790

ὦ ξένη Κεφαλλήν, εἶθε σου διαμπερὲς
στέρνων ἔχοιτ' ἄλγησις ἦδε. φεῦ, παπαῖ,
παπαῖ μάλ' αὐθις. ὦ διπλοῖ στρατηλάται,
Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ
τὸν ἴσον χρόνον τρέφουτε τήνδε τὴν νόσον;
ἰὼ μοι.

795

ὦ Θάνατε Θάνατε, πῶς αἰεὶ καλούμενος
οὕτω κατ' ἡμαρ, οὐ δύνα μολεῖν ποτε;
ὦ τέκνον ὦ γενναῖον, ἀλλὰ συλλαβὼν
τῷ Αἰμυλῷ τῷδ' ἀνακαλουμένῳ πυρὶ
ἔμψησον, ὦ γενναῖε· καγὼ τοί ποτε
τὸν τοῦ Διὸς παῖδ' ἀντὶ τῶνδε τῶν ὀπλων,
ἂ νῦν σὺ σῶζεις, τοῦτ' ἐπηξίωσα δρᾶν.

800

τί φῆς, παῖ;

805

τί φῆς; τί σιγᾶς; ποῦ ποτ' ὦν, τέκνον, κυρεῖς;

NE. ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά.

ΦΙ. ἀλλ' ὦ τέκνον, καὶ θάρσος ἴσῃ· ὥς ἦδε μοι
ὀξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ' ἀπέροχεται.
ἀλλ' ἀντιάζω, μὴ με καταλίπῃς μόνον.

810

NE. θάρσει, μενοῦμεν.

ΦΙ. ἦ μενεῖς;

NE. σαφῶς φρόνει.

ΦΙ. οὐ μὴν σ' ἐνορκόν γ' ἀξιῶ θέσθαι, τέκνον.

NE. ὥς οὐ θέμις γ' ἐμοῦσσι σοῦ μολεῖν ἄτερ.

ΦΙ. ἐμβαλλε χειρὸς πίστιν.

NE. ἐμβάλλω μενεῖν.

ΦΙ. ἐκεῖσε νῦν μ', ἐκεῖσε —

NE. ποῖ λέγεις;

ΦΙ. ἄνω —

15 NE. τί παραφρονεῖς αὐ; τί τὸν ἄνω λεύσσεις κύκλον;

ΦΙ. μέθες μέθες με.

NE. ποῖ μεθῶ;

ΦΙ. μέθες ποτέ.

NE. οὐ φῆμ' ἐάσειν.

ΦΙ. ἀπὸ μ' ὀλεῖς, ἦν προσθίγῃς.

NE. καὶ δὴ μεθίημ', εἴ τι δὴ πλεον φρονεῖς.

ΦΙ. ὦ Γαῖα, δέξαι θανάσιμόν μ', ὅπως ἔχω·
τὸ γὰρ κακὸν τόδ' οὐκέτ' ὀρθοῦσθαί μ' ἔα.

820

NE. τὸν ἄνδρ' ἔοικεν ὕπνος οὐ μακροῦ χρόνου
ἔξειν· κᾶρα γὰρ ὑπνιάζεται τόδε·
ἰδρώς γέ τοί νιν πᾶν καταστάζει δέμας,
μέλαινά τ' ἄκρου τις παρέρρωγεν ποδὸς
αἰμορραγῆς φλέψ. ἀλλ' ἐάσωμεν, φίλοι,
ἔκηλον αὐτόν, ὥς ἂν εἰς ὕπνον πέσῃ.

825

στο. 827—838 = ἀντ. 843—854

I. — — — — —

(oder — — — — — (Choriamben)

— — — — — (oder — — — — — Dochmius)

II. — — — — —

— — — — —

III. — — — — —
(oder — — — — — Dochmius, Anapäste)

XO "Υπν' ὀδύνας ἀδαῆς, "Υπνε δ' ἀλγέων,
εὐαῆς ἡμῶν ἔλθοις,
εὐαίων εὐαίων, ὦναξ,

στο.

- 830 ὄμμασι δ' ἀντέχοις
 τάνδ' αἶγλαν, ἃ τέταται τὰ νῦν.
 ἴθ' ἴθι μοι παιήων.
 ὦ τέκνον, ὄρα, ποῦ στάση,
 ποῖ δὲ βάσῃ, πῶς δέ μοι τάντεῦθεν
 835 φροντίδος. ὁρᾷς ἤδη.
 πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
 καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχω
 πολὺ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

μεσφδός 839—842

Daktylische Hexameter

- NE. ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ, οὔνεκα θήραν
 840 τήνδ' ἀλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
 τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
 κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῇ σὺν ψεύδεσιν αἰσχροὺν ὄνειδος.

- XO. ἀλλά, τέκνον, τάδε μὲν θεὸς ὀψεται· ἀντ.
 ὦν δ' ἂν ἀμείβῃ μ' αὐθις,
 845 βαιάν μοι, βαιάν, ὦ τέκνον,
 πέμπε λόγων φάμαν·
 ὥς πάντων ἐν νόσῳ εὐδρακῆς
 ὕπνος ἄνπνος λεύσσειν.
 ἀλλ' ὅ τι δύνα μάκιστον
 850 κεῖνο δὴ μοι, κεῖνο λάθρα, λάθρα
 ἐξιδού, ὅπα πράξεις.
 οἶσθα γὰρ ὦν αὐδῶμαι,
 εἰ ταύταν τούτων γνώμαν ἴσχεις,
 μάλα τοι ἄπορα πνυκινοῖς ἐνιδεῖν πάθῃ.

ἐπ. 855—864

- I. $\begin{array}{ccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

- II. $\begin{array}{ccccccc} \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

- οὔρός τοι, τέκνον, οὔρος· ἀ- ἐπ. 855
 νῆρ ἀνόμματος οὐδ' ἔχων ἀρωγὰν
 ἐκτέταται νύχιος, — ἀλεῖς ὕπνος ἐσθλός, —
 οὐ χερὸς, οὐ ποδός, οὐ τινος ἄρχων, 858
 ἀλλ' ὥς τίς τ' Αἰδὰ πάρα κείμενος 860
 ὁρᾷ. βλέπ', εἰ καίρια
 φθέγγῃ· τὸ δ' ἀλώσιμον
 ἐμᾷ φροντίδι, παῖ,
 πόντος ὁ μὴ φοβῶν κράτιστος.

- NE. οἰγᾶν κελεύω μηδ' ἀφεστάναι φρενῶν· 865
 κινεῖ γὰρ ἀνὴρ ὄμμα κἀνάγει κἀρα.
 ΦΙ. ὦ φέγγος ὕπνου διάδοχον τό τ' ἐλπίδων
 ἄπιστον οἰκούρημα τῶνδε τῶν ξένων.
 οὐ γὰρ ποτ', ὦ παῖ, τοῦτ' ἂν ἐξηύχῃς ἐγώ,
 870 τλήναι σ' ἐλινῶς ὥδε τὰμὰ πῆματα
 μεῖναι παρόντα καὶ ξυνωφελοῦντά μοι.
 οὐκουν Ἀτρεΐδαι τοῦτ' ἔτλησαν εὐπόρως
 οὕτως ἐνεγκεῖν, ἀγαθοὶ στρατηλάται.
 ἀλλ' (εὐγενῆς γὰρ ἡ φύσις καὶ εὐγενῶν,
 875 ὦ τέκνον, ἡ σή) πάντα ταῦτ' ἐν εὐχερεῖ
 ἔθου, βοῆς τε καὶ δυσοσμίας γέμον.
 καὶ νῦν, ἐπειδὴ τοῦδε τοῦ κακοῦ δοκεῖ
 λήθῃ τις εἶναι κἀνάπαντα δὴ, τέκνον,
 σὺ μ' αὐτὸς ἄρον, σὺ με κατὰστησον, τέκνον, 880
 ἴν', ἥνικ' ἂν κόπος μ' ἀπαλλάξῃ ποτέ,
 ὁρμώμεθ' ἐς ναῦν μιγδ' ἐπίσχωμεν τὸ πλεῖν.

- NE. ἀλλ' ἡδομαι μὲν σ' εἰσιδὼν παρ' ἐλπίδα
ἀνώδυνον βλέποντα κάμπνέοντ' ἔτι·
ὥς οὐκέτ' ὄντος γὰρ τὰ συμβόλαιά σου
885 πρὸς τὰς παρούσας ξυμφορὰς ἐφαίνετο.
νῦν δ' αἶρε σαντόν· εἰ δέ σοι μᾶλλον φίλον,
οἴσουσί σ' οἶδε· τοῦ πόνου γὰρ οὐκ ὄκνος,
ἐπεῖπερ οὕτω σοί τ' ἔδοξ' ἐμοί τε δοῖν.
FI. αἰνῶ τάδ', ὦ παῖ, καί μ' ἔπαιρ', ὥσπερ νοεῖς·
890 τούτους δ' ἔασον, μὴ βαρυνθῶσιν κακῇ
ὁσμῇ πρὸ τοῦ δέοντος· οὐπὶ νηὶ γὰρ
ἅλως πόνος τούτοις συνναίειν ἐμοί.
NE. ἔσται τάδ'· ἀλλ' ἴστω τε καὶ τὸς ἀντέχον.
FI. θάρσει· τό τοι σύνηδες ὀρθώσει μ' ἔθος.
895 NE. παπαῖ· τί δῆτ' ἂν δρῶμ' ἐγὼ τοῦνθένδε γε;
FI. τί δ' ἔστιν, ὦ παῖ; ποῖ ποτ' ἐξέβης λόγῳ;
NE. οὐκ οἶδ', ὅποι χρὴ τᾶπορον τρέπειν ἔπος.
FI. ἀπορεῖς δὲ τοῦ σύ; μὴ λέγ', ὦ τέκνον, τίδε.
NE. ἀλλ' ἐνθάδ' ἦδη τοῦδε τοῦ πάθους κυρῶ.
900 FI. οὐ δὴ σε δυσχέρεια τοῦ νοσήματος
ἔπεισεν, ὥστε μὴ μ' ἄγειν ναύτην ἔτι;
NE. ἅπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν
ὅταν λιπὼν τις δρᾷ τὰ μὴ προσεικότα.
FI. ἀλλ' οὐδὲν ἔξω τοῦ φυτεύσαντος σύ γε
905 δρᾷς οὐδὲ φωνεῖς, ἐσθλὸν ἄνδρ' ἐπωφελῶν.
NE. αἰσχρὸς φανοῦμαι· τοῦτ' ἀνιῶμαι πάλαι.
FI. οὐκ οὖν ἐν οἷς γε δρᾷς· ἐν οἷς δ' ἀνδᾷς, ὀκνῶ.
NE. ὦ Ζεῦ, τί δράσω; δεύτερον ληφθῶ κακός,
κρύπτων θ', ἃ μὴ δεῖ, καὶ λέγων αἰσχιστ' ἐπῶν;
910 FI. ἀνὴρ ὅδ', εἰ μὴ γὰρ κακὸς γνώμην ἔφην,
προδούς μ' ἔοικε κάκλιπὼν τὸν πλοῦν στελεῖν.
NE. λιπὼν μὲν οὐκ ἔγωγε· λυπηρῶς δὲ μὴ
πέμπω σε μᾶλλον, τοῦτ' ἀνιῶμαι πάλαι.
FI. τί ποτε λέγεις, ὦ τέκνον; ὥς οὐ μανθάνω.
915 NE. οὐδὲν σε κρύψω· δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν

- πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρείδων στόλον.
FI. οἴμοι, τί εἶπας;
NE. μὴ στέναζε, πρὶν μάθης.
FI. ποῖον μάθημα; τί με νοεῖς δρᾶσαί ποτε;
NE. σῶσαι κακοῦ μὲν πρῶτα τοῦδ', ἔπειτα δὲ
920 ξὺν σοὶ τὰ Τροίας πεδία πορθῆσαι μολῶν.
FI. καὶ ταῦτ' ἀληθῆς δοῖν νοεῖς;
NE. πολλὴ κρατεῖ
τούτων ἀνάγκη· καὶ σὺ μὴ θυμοῦ κλύων.
FI. ἀπόλωλα τλήμων, προδέδομαι. τί μ', ὦ ξέने,
δέδρακας; ἀπόδος ὥς τάχος τὰ τόξα μοι.
NE. ἀλλ' οὐχ οἷόν τε· τῶν γὰρ ἐν τέλει κλύειν
925 τό τ' ἐνδικόν με καὶ τὸ συμφέρον ποιεῖ.
FI. ὦ πῦρ σὺ καὶ πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας
δεινῆς τέχνημ' ἐχθιστον, οἶά μ' εἰργάσω,
οἷ' ἠπάτηκας· οὐδ' ἐπαισχύνῃ μ' ὀρών
τὸν προστρόπαιον, τὸν ἰκέτην, ὦ σχέτιμ;
930 ἀπεστέρηκας τὸν βίον τὰ τόξ' ἐλών.
ἀπόδος, ἰκνοῦμαί σ', ἀπόδος, ἰκετεύω, τέκνον·
πρὸς θεῶν πατρώων, τὸν βίον με μὴ ἀφέλῃς. —
ὦμοι τάλας. ἀλλ' οὐδὲ προσφωνεῖ μ' ἔτι,
ἀλλ' ὥς μεθήσων μήποθ', ὥδ' ὀρᾷ πάλιν. —
935 ὦ λιμένες, ὦ προβλήτες, ὦ ξυνουσίαι
θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρρώγες πέτραι,
ὕμιν τάδ' (οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ', ὅτῳ λέγω)
ἀνακλαίομαι παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν,
οἷ' ἔργ' ὁ παῖς μ' ἔδρασεν οὐξ Ἀχιλλέως·
940 ὁμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει·
προσθεῖς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου
ἱερὰ λαβὼν τοῦ Ζηνὸς Ἡρακλέους ἔχει,
καὶ τοῖσιν Ἀργείοισι φήρασθαι θέλει·
ὥς ἄνδρ' ἐλών μ' ἰσχυρὸν ἐκ βίας μ' ἄγει,
945 κοῦκ οἶδ' ἐναίρων νεκρὸν ἢ καπνοῦ σκιάν,
εἶδωλον ἄλλως· οὐ γὰρ ἂν σθένοντά γε

- εἰλέν μ'· ἐπεὶ οὐδ' ἂν ὧδ' ἔχοντ', εἰ μὴ δόλω.
 νῦν δ' ἠπάτημαι δύσμορος. τί χρὴ με δρᾶν;
 950 ἀλλ' ἀπόδος, ἀλλὰ νῦν ἔτ' ἐν σαιτωῖ γενοῦ.
 τί φῆς; σιωπᾶς; οὐδέν εἰμ' ὁ δύσμορος. —
 ὦ σχῆμα πέτρας δίπυλον, αὐθις αὖ πάλιν
 εἴσειμι πρὸς σέ ψιλός, οὐκ ἔχων τροφήν·
 ἀλλ' ἀθανοῦμαι τῷδ' ἐν αὐλίῳ μόνος,
 955 οὐ πτηνὸν ὄρνιν οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην
 τόξοις ἐναίρων τοισίδ', ἀλλ' αὐτὸς τάλας
 θανὼν παρέξω δαῖτ', ὑφ' ὧν ἐφερβόμην,
 καί μ', οὐς ἐθῆρων πρόσθε, θηράσουσι νῦν·
 φόνον φόνου δὲ ῥύσιον τείσω τάλας
 960 πρὸς τοῦ δοκοῦντος οὐδὲν εἰδέναι κακόν. —
 ὅλοιο — μήπω, πρὶν μάθοιμ', εἰ καὶ πάλιν
 γνώμην μετοίσεις· εἰ δὲ μή, θάνοις κακῶς.
 ΧΟ. τί δρῶμεν; ἐν σοὶ καὶ τὸ πλεῖν ἡμᾶς, ἄναξ,
 ἤδη ὅτι καὶ τοῖς τοῦδε προσχωρεῖν λόγοις.
 965 ΝΕ. ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
 τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.
 ΦΙ. ἐλέησον, ὦ παῖ, πρὸς θεῶν, καὶ μὴ παρῆς
 σαντοῦ βροτοῖς ὄνειδος, ἐκκλέψας ἐμέ.
 ΝΕ. οἶμοι, τί δράσω; μήποτ' ὄφελον λιπεῖν
 970 τὴν Σκῦρον· οὕτω τοῖς παροῦσιν ἄχθομαι.
 ΦΙ. οὐκ εἰ κακὸς σὺ, πρὸς κακῶν δ' ἀνδρῶν μαθὼν
 ἔοικας ἥκειν αἰσχρά· νῦν δ' ἄλλοισι δούς,
 οἷς εἰκός, ἔκπλει, τὰμά μοι μεθεῖς ὅπλα.
 ΝΕ. τί δρῶμεν, ἄνδρες;

ΟΛΥΣΣΕΥΣ

- ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾶς;
 975 οὐκ εἰ, μεθεῖς τὰ τόξα ταῦτ' ἐμοί, πάλιν;
 ΦΙ. οἶμοι, τίς ἀνήρ; ἄρ' Ὀδυσσέως κλύω;
 ΟΛ. Ὀδυσσέως, σάφ' ἴσθ', ἐμοῦ γ', ὃν εἰσορᾶς.
 ΦΙ. οἶμοι· πέπραμαι καπλόωλ'· ὅδ' ἦν ἄρα

- ὁ ξυλλαβὼν με κάπονοσφίσας ὅπλων.
 ΟΛ. ἐγὼ, σάφ' ἴσθ', οὐκ ἄλλος· ὁμολογῶ τάδε.
 980 ΦΙ. ἀπόδος, ἄφες μοι, παῖ, τὰ τόξα.
 ΟΛ. τοῦτο μὲν,
 οὐδ' ἦν θέλῃ, δράσει ποτ'· ἀλλὰ καὶ σὲ δεῖ
 στείχειν ἄμ' αὐτοῖς, ἢ βία στελοῦσί σε.
 ΦΙ. ἔμ', ὦ κακῶν κάκιστε καὶ τολμήστατε,
 οἶδ' ἐκ βίας ἄξουσιν;
 ΟΛ. ἦν μὴ ἐρπης ἐκόν.
 985 ΦΙ. ὦ Λημνία χθὼν καὶ τὸ παγκρατὲς σέλας
 Ἥφαιστότευκτον, ταῦτα δῆτ' ἀνασχετά,
 εἰ μ' οὗτος ἐκ τῶν σῶν ἀπάζεται βία;
 ΟΛ. Ζεὺς ἐσθ', ἴν' εἰδῆς, Ζεὺς, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν,
 Ζεὺς, ὃ δέδοκται ταῦθ'· ὑπηρετῶ δ' ἐγώ.
 990 ΦΙ. ὦ μῖσος, οἷα κάξανευρίσκεις λέγειν·
 θεοὺς προτείνων τοὺς θεοὺς ψευδεῖς τίθης.
 ΟΛ. οὐκ, ἀλλ' ἀληθεῖς· ἢ δ' ὁδὸς πορευτέα.
 ΦΙ. οὐ φήμ'.
 ΟΛ. ἐγὼ δὲ φημί. πειστέον τάδε.
 ΦΙ. οἶμοι τάλας. ἡμᾶς μὲν ὡς δούλους σαφῶς
 995 πατήρ ἄρ' ἐξέφυσεν οὐδ' ἐλευθέρους.
 ΟΛ. οὐκ, ἀλλ' ὁμοίους τοῖς ἀρίστοισιν, μεθ' ὧν
 Τροίαν σ' ἐλεῖν δεῖ καὶ κατασκάψαι βία.
 ΦΙ. οὐδέποτε γ'· οὐδ' ἦν χρὴ με πᾶν παθεῖν κακόν,
 ἕως ἂν ἦ μοι γῆς τόδ' αἰπαινὸν βάθρον.
 1000 ΟΛ. τί δ' ἐργασείεις;
 ΦΙ. κρατ' ἐμὸν τόδ' αὐτίκα
 πέτρα πέτρας ἄνωθεν αἰμάξω πεσών.
 ΟΛ. ξυλλάβετέ γ' αὐτόν· μὴ πῖ τῷδ' ἔστω τάδε.
 ΦΙ. ὦ χεῖρες, οἷα πάσχει· ἐν χρεῖα φίλης
 1005 νευρᾶς, ὑπ' ἀνδρὸς τοῦδε συνθηρώμεναι.
 ὦ μηδὲν ὑγιὲς μηδ' ἐλευθέρων φρονῶν,
 οἷ' αὖ μ' ὑπῆλθες, ὥς μ' ἐθηράσω, λαβὼν
 πρόβλημα σαντοῦ παῖδα τόνδ' ἀγνώτ' ἐμοί,

1010 ἀνάξιον μὲν σοῦ, κατάξιον δ' ἐμοῦ,
 ὅς οὐδὲν ἦδ' εἰ πλὴν τὸ προσταχθὲν ποιεῖν,
 δῆλος δὲ καὶ νῦν ἐστὶν ἀλγεινῶς φέρων,
 ὅς τ' αὐτὸς ἐξήμαρτεν, οἷς τ' ἐγὼ παῖδον.
 ἀλλ' ἢ κακὴ σὴ διὰ μυχῶν βλέπουσ' αἰεὶ
 1015 ψυχὴ νιν ἀφνὰ τ' ὄντα κοῦ θέλονθ' ὁμως
 εὖ προσιδίδασκεν ἐν κακοῖς εἶναι σοφόν.
 καὶ νῦν ἔμ', ὦ δύστηνε, συνδήσας νοεῖς
 ἄγειν ἀπ' ἀκτῆς τῆσδ', ἐν ἣ με προυβάλλον
 ἄφιλον ἔρημον ἀπολιν, ἐν ζῶσιν νεκρόν;
 φεῦ.

1020 ὅλοιο· καὶ σοι πολλάκις τόδ' ἠδ' ἔαμην.
 ἀλλ' (οὐ γὰρ οὐδὲν θεοὶ νέμονται ἡδύ μοι)
 σὺ μὲν γέγηθας ζῶν, ἐγὼ δ' ἀλγύνομαι
 τοῦτ' αὖθ', ὅτι ζῶ σὺν κακοῖς πολλοῖς τάλας,
 γελῶμενος πρὸς σοῦ γε καὶ τῶν Ἀτρεΰς
 1025 διπλῶν στρατηγῶν, οἷς σὺ ταῦθ' ὑπηρετεῖς.
 καίτοι σὺ μὲν κλοπῇ τε κἀνάγκῃ ζυγεῖς
 ἐπλεῖς ἅμ' αὐτοῖς· ἐμὲ δὲ τὸν πανάθλιον,
 ἐκόντα πλεύσανθ' ἐπὶ τὰ ναυσὶ ναυβάτ ν,
 αἰμιον ἔβαλον, ὡς σὺ φῆς, κείνοι δὲ σέ.

1030 καὶ νῦν τί μ' ἄγετε; τί μ' ἀπάγεσθε; τοῦ χάριν;
 ὅς οὐδὲν εἰμι καὶ τέθνηχ' ὑμῖν πάλαι.
 πῶς, ὦ θεοῖς ἔχθιστε, νῦν οὐκ εἰμί σοι
 χολός, δυσώδης; πῶς θεοῖς ἔξεστ', ἐμοῦ
 πλεύσαντος, αἰθεῖν ἱερά; πῶς σπένδων ἔτι;
 αὕτη γὰρ ἦν σοι πρόφασις ἐκβαλεῖν ἐμέ.

1035 κακῶς ὅλοισθ'· ὀλεῖσθε δ' ἠδικηκότες
 τὸν ἄνδρα τόνδε, θεοῖσιν εἰ δίκης μέλει.
 ἔξοιδα δ', ὡς μέλει γ'· ἐπεὶ οὐποτ' ἂν στόλον
 ἐπλεύσαιτ' ἂν τόνδ' οὐνεκ' ἀνδρὸς ἀθλίου,
 εἰ μή τι κέντρον θεῖον ἦγ' ὑμᾶς ἐμοῦ.

1040 ἀλλ', ὦ πατρώα γῇ θεοὶ τ' ἐπόψιοι,
 τείσασθε, τείσασθ' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτὲ

ξύμπαντας αὐτούς, εἴ τι καὶ οἰκτίρετε·
 ὥς ζῶ μὲν οἰκτρῶς, εἰ δ' ἴδοιμ' ὀλωλότας
 τούτους, δοκοῖμ' ἂν τῆς νόσου πεφευγένοι.

ΧΟ. βαρὺς τε καὶ βαρεῖαν ὁ ξένος φάτιν 1045
 τήνδ' εἰπ', Ὀδυσσεῦ, κοῦχ ὑπείκουνσαν κακοῖς.

ΟΛ. πόλλ' ἂν λέγειν ἔχοιμι πρὸς τὰ τοῦδ' ἔπη,
 εἴ μοι παρείκοι· νῦν δ' ἐνὸς κρατῶ λόγον.
 οὐ γὰρ τοιούτων δεῖ, τοιοῦτός εἰμ' ἐγώ·
 1050 χῶπον δικαίων κἀγαθῶν ἀνδρῶν κρίσις,
 οὐκ ἂν λάβοις μου μᾶλλον οὐδὲν εὐσεβῇ.

νικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζων ἔφην,
 πλὴν εἰς σέ· νῦν δὲ σοί γ' ἐκὼν ἐκστήσομαι.
 ἄφετε γὰρ αὐτόν, μηδὲ προσψάυσῃτ' ἔτι·
 1055 ἔατε μίμνειν. οὐδὲ σοῦ προσχρήζομεν,
 τὰ γ' ὅπλ' ἔχοντες ταῦτ'· ἐπεὶ πάρεστι μὲν
 Τεῦκρος παρ' ἡμῖν, τήνδ' ἐπιστήμην ἔχων,
 ἐγὼ θ', ὅς οἶμαι σοῦ κάκιον οὐδὲν ἂν
 τούτων κρατύνειν μηδ' ἐπιθύνειν χερί.
 τί δῆτα σοῦ δεῖ; χαῖρε τὴν Λῆμνον πατῶν·
 1060 ἡμεῖς δ' ἴωμεν, καὶ τάχ' ἂν τὸ σὸν γέρας
 τιμὴν ἐμοὶ νείμειεν, ἦν σὲ χρῆν ἔχειν.

ΦΙ. οἶμοι· τί δράσω δύσμορος; σὺ τοῖς ἐμοῖς
 ὅπλοισι κοσμηθεὶς ἐν Ἀργείοις φανῇ;

ΟΛ. μή μ' ἀντιφώνει μηδέν, ὡς στείχοντα δή. 1065

ΦΙ. ὦ σπέρμ' Ἀχιλλέως, οὐδὲ σοῦ φωνῆς ἔτι
 γενήσομαι προσφθεγκτός, ἀλλ' οὕτως ἄπει;

ΟΛ. χώρει σὺ· μὴ πρόσλευσσε· γενναῖός περ ὢν,
 ἡμῶν ὅπως μὴ τὴν τύχην διαφθερεῖς.

ΦΙ. ἦ καὶ πρὸς ὑμῶν ὧδ' ἔρημος, ὦ ξένοι,
 λειφθήσομαι δή, κοῦχ ἐποικτιρεῖτέ με; 1070

ΧΟ. ὃδ' ἐστὶν ἡμῶν ναυκράτωρ ὁ παῖς· ὅς ἂν
 οὗτος λέγῃ σοι, ταῦτά σοι χῆμεῖς φαμέν.

ΝΕ. ἀκούσομαι μὲν, ὡς ἔφην οἰκτου πλέως,
 πρὸς τοῦδ'· ὁμως δὲ μέιναι, εἰ τούτῳ δοκεῖ, 1075

χρόνον τοσοῦτον, εἰς ὅσον τὰ τ' ἐκ νεῶς
 στείλωσι ναῦται, καὶ θεοῖς εὐξώμεθα.
 χούτος τάχ' ἂν φρόνησιν ἐν τούτῳ λάβοι
 λῶω τιν' ἡμῖν. νῶ μὲν οὖν ὀρμώμεθον,
 ὑμεῖς δ', ὅταν καλῶμεν, ὀρμαῖσθαι ταχεῖς.

$$\sigma\tau\theta. a' 1081-1100 = \alpha\upsilon\tau. a' 1101-1122$$

1.

$\frac{1}{1}$	$-$	$\frac{1}{1}$	$-$	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	$-$
$\frac{1}{1}$	$-$	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	$-$
$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	$-$
$\frac{1}{1}$	$-$	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	\cup	$\frac{1}{1}$	$-$

II.

$\overset{\cdot}{\text{—}}$ $\overset{\cdot}{\text{—}}$ $\overset{\cdot}{\text{—}}$ $\overset{\cdot}{\text{—}}$ (oder $\text{—} \overset{\cdot}{\text{—}} \text{—} \overset{\cdot}{\text{—}}$ Anapäste)
 $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$
 $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$
 — — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — $\overset{\cdot}{\text{—}}$ — (oder $\text{—} \overset{\cdot}{\text{—}} \text{—} \text{—} \overset{\cdot}{\text{—}} \text{—} \text{—} \overset{\cdot}{\text{—}}$ Ioniker)

III.

$\begin{array}{ccccccc} & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup \\ \equiv & \overset{\cdot}{\cup} & & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \text{(oder } \equiv & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & \cup & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & \text{Dochmius)} \\ & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup \\ & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & & \overset{\cdot}{\cup} & \cup & \wedge \end{array}$

IV.

[illegible]

ΦΙ.

ὦ κοίλας πέτρας γύαλον
θερμόν καὶ παγετώδες, ὥς σ'
οὐκ ἔμελλον ἄρ', ὦ τάλας,

στο. α'

λείπειν οὐδέποτ', ἀλλὰ μοι
καὶ θνήσκοντι συνείσῃ.
ὦμοι μοί μοι.

ὦ πληρέστατον αὐλιν
 λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν,
 τί ποτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἄμαρ
 ἔσται; τοῦ ποτε τεύξομαι
 σιτονόμου μέλεος πόθιν ἐλπίδος,
 ἐνθ' αἰθέρος ἄνω
 πτωκάδες ὄξυτόνου διὰ πνεύματος
 ἐλῶσί μ'; οὐ γὰρ ἰσχύς.

ΧΟ. σύ τοι, σύ τοι κατηξίωσας,

ὦ βαρύποτιμ', οὐκ ἄλλοθεν
ἔχῃ τύχα τὰδ' ἀπὸ μείζονος, εὖ-
τέ γε παρὸν φρονῆσαι
τοῦ λῶνος δαίμονος εἵ-
λου τὸ κάκιον αἰνεῖν.

ΦΙ.

ὦ τλάμων τλάμων ἄρ' ἐγὼ
καὶ μόχθῳ λωβατός, ὅς ἤ-
δη μετ' οὐδενὸς ὕστερον
ἀνδρῶν εἰς ὀπίσω τάλας
ναίων ἐνθάδ' ὀλοῦμαι,
αἰᾶι, αἰᾶι,
οὐ φορβὰν ἔτι προσφέρων,
οὐ πτανῶν ἀπ' ἐμῶν ὅπλων
κραταιαῖσιν μετὰ χερσὶν
ἴσχων· ἀλλὰ μοι ἄσκοπα
κρυπτά τ' ἔπη δολερᾶς ὑπέδν φρενός·
ἰδοίμαν δέ νιν,
τὸν τάδε μησάμενον, τὸν ἴσον χρόνον
ἐμὰς λαχόντ' ἀνίας.

ΧΟ. πότιμος σε δαιμόνων τάδ', οὐδὲ
ὀή σέ γε δόλος ἔσχ' ὑπὸ

1085

1090

1095

1100

ἀντ. α'

1105

1108

1110

1115

1118

1120

χειρὸς ἐμᾶς. τῷ στυγεράν ἔχε δύσ-
ποτμον ἄραν ἐπ' ἄλλοις.
καὶ γὰρ ἐμοὶ τοῦτο μέλει,
μὴ φιλότιγ' ἀπώσῃ.

στρο. β' 1123—1145 = ἀντ. β' 1146—1168

I.	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—
II.	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—
III.	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—
IV.	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—
V.	—	—	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—

(oder etc. Choriamben)

(1161)

(1168)

ΦΙ.

οἶμοι μοι, καὶ που πολῖας
πόντου θινὸς ἐφήμενος
γελᾶ μου, χειρὶ πάλλων
τὰν ἐμὰν μελέου τροφάν,
τὰν οὐδείς ποτ' ἐβάστασεν.
ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων
χειρῶν ἐκβεβιασμένον,
ἢ που ἐλαινὸν ὀρεῖας, φρένας εἴ τινας
ἔχεις, τὸν Ἡράκλειον
ἄθλιον ὠδέ σοι
οὐκέτι χρησόμενον τὸ μεθύστερον·
ἄλλου δ' ἐν μεταλλαγᾷ
πολυμηχάνου ἀνδρὸς ἐρέσση,
ὀρῶν μὲν αἰσχροῦς ἀπάτας,
στυγνόν τε φῶτ' ἐχθροδοπόν,
μυρὶ ἀπ' αἰσχροῦ ἀνατέλ-
λονθ', ὅς ἐφ' ἡμῖν κακ' ἐμήσατ' οὐδείς.

ΧΟ.

ἀνδρός τοι τὸ μὲν εὖ δίκαιον εἰπεῖν,
εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν
ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύνην.
κεῖνος δ' εἰς ἀπὸ πολλῶν
ταχθεὶς τάνδ' ἐφημοσύνην
κοινὰν ἦνυσεν ἐς φίλους ἀρωγάν.

ΦΙ.

ὦ πταναι θῆραι χαροπῶν τ'
ἔθνη θηρῶν, οὓς ὁδ' ἔχει
χῶρος οὐρεσιβώτας,
φυγᾷ μ' οὐκέτ' ἀπ' αὐλίων
πελατ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν
τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν,
ὦ δύστανος ἐγὼ τὰ νῦν·
ἀλλ' (ἀνέδην ὅδε χῶρος ἐρύκεται,
οὐκέτι φοβητὸς ὑμῖν,)

στρο. β'

1125

1130

1135

1140

1145

ἀντ. β'

1150

- ΟΔ. τὸν ποῖον; ὦμοι· μῶν τι βουλευή νέον;
 1230 ΝΕ. νέον μὲν οὐδέν, τῷ δὲ Ποίαντος τόκῳ,
 ΟΔ. τί χρῆμα δράσεις; ὥς μ' ὑπῆλθέ τις φόβος.
 ΝΕ. παρ' οὐπερ ἔλαβον τάδε τὰ τόξ', αὐθις πάλιν
 ΟΔ. ὦ Ζεῦ, τί λέξεις; οὐ τί πον δοῦναι νοεῖς;
 ΝΕ. αἰσχροῦς γὰρ αὐτὰ κοῦ δίκη λαβὼν ἔχω.
 1235 ΟΔ. πρὸς θεῶν, πότερα δὴ κερτομῶν λέγεις τάδε;
 ΝΕ. εἰ κερτόμησίς ἐστι τάληθῃ λέγειν.
 ΟΔ. τί φῆς, Ἀχιλλέως παῖ; τίν' εἰρηκας λόγον;
 ΝΕ. δις ταῦτά βούλει καὶ τρις ἀναπολεῖν μ' ἐπι;
 ΟΔ. ἀρχὴν κλύειν ἂν οὐδ' ἄπαξ ἐβουλόμην.
 1240 ΝΕ. εὖ νῦν ἐπίστω πάντ' ἀκηκοὺς λόγον.
 ΟΔ. ἔστιν τις, ἔστιν, ὅς σε κωλύσει τὸ δρᾶν.
 ΝΕ. τί φῆς; τίς ἔσται μ' οὐπικωλύσων τάδε;
 ΟΔ. ξύμπας Ἀχαιῶν λαός, ἐν δὲ τοῖς ἐγώ.
 ΝΕ. σοφὸς πεφυκὼς οὐδὲν ἐξαυδᾶς σοφόν.
 1245 ΟΔ. σὺ δ' οὔτε φωνεῖς οὔτε δρασεῖς σοφά.
 ΝΕ. ἀλλ' εἰ δίκαια, τῶν σοφῶν κρείσσω τάδε.
 ΟΔ. καὶ πῶς δίκαιον, ἃ γ' ἔλαβες βουλαῖς ἐμαῖς,
 πάλιν μεθεῖναι ταῦτα;
 ΝΕ. τὴν ἀμαρτίαν
 αἰσχρὰν ἀμαρτιῶν ἀναλαβεῖν πειράσομαι.
 1250 ΟΔ. στρατὸν δ' Ἀχαιῶν οὐ φοβῇ, πρᾶσσων τάδε;
 ΝΕ. ξὺν τῷ δικαίῳ τὸν σὸν οὐ ταρβῶ φόβον.
 ΟΔ. — — — — —
 ΝΕ. ἀλλ' οὐδέ τοι σῇ χειρὶ πείδομαι τὸ δρᾶν.
 ΟΔ. οὐ τᾶρα Τρωσίν, ἀλλὰ σοὶ μαχούμεθα.
 ΝΕ. ἔστω τὸ μέλλον.
 ΟΔ. χεῖρα δεξιὰν ὀρᾷς
 κόπης ἐπιπαύουσας;
 1255 ΝΕ. ἀλλὰ καμέ τοι
 ταῦτόν τ' ὄψει δρῶντα κοῦ μέλλοντ' ἔτι.
 ΟΔ. καίτοι σ' ἐάσω· τῷ δὲ σύμπαντι στρατῷ
 λέξω τάδ' ἐλθὼν, ὅς σε τιμωρήσεται.

- ΝΕ. ἐσωφρόνησας· κἂν τὰ λοιφ' οὕτω φρονῇς,
 ἴσως ἂν ἐκτὸς κλαυμάτων ἔχῃς πόδα.
 σὺ δ', ὦ Ποίαντος παῖ, Φιλοκτῆτην λέγω,
 ἔξελθ' ἀμείψας τάσδε πετρήρεις στέγας.

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

- Τίς αὖ παρ' ἀντροῖς θόρυβος ἴσταται βοῆς;
 τί μ' ἐκκαλεῖσθε; τοῦ κεχρημένοι, ξένοι;
 ὦμοι· κακὸν τὸ χρῆμα. μῶν τί μοι νέα
 πάρεστε πρὸς κακοῖσι πέμποντες κακά;
 ΝΕ. θάρσει· λόγους δ' ἄκουσον, οὕς ἤκω φέρων.
 ΦΙ. δέδοικ' ἔγωγε· καὶ τὰ πρὶν γὰρ ἐκ λόγων
 καλῶν κακῶς ἔπραξα, σοῖς πεισθεῖς λόγοις.
 ΝΕ. οὐκουν ἔνεστι καὶ μεταγνῶναι πάλιν;
 ΦΙ. τοιοῦτος ἦσθα τοῖς λόγοις, χῶτε μου
 τὰ τόξ' ἐκλεπτες, πιστός, ἀτηρὸς λάθρα.
 ΝΕ. ἀλλ' οὐ τι μὴν νῦν. βούλομαι δέ σου κλύειν·
 πότερα δέδοκται σοὶ μένοντι καρτερεῖν
 ἢ πλεῖν μεθ' ἡμῶν;
 ΦΙ. παῦε, μὴ λέξης πέρα·
 μάτην γὰρ, ἂν εἴπης γε, πάντ' εἰρήσεται.
 ΝΕ. οὕτω δέδοκται;
 ΦΙ. καὶ πέρα γ' ἴσθ' ἢ λέγω.
 ΝΕ. ἀλλ' ἤθελον μὲν ἂν σε πεισθῆναι λόγοις
 ἐμοῖσιν· εἰ δὲ μή τι πρὸς καιρὸν λέγων
 κυρῶ, πέπαυμαι.
 ΦΙ. πάντα γὰρ φράσεις μάτην·
 οὐ γάρ ποτ' εὖνον τὴν ἐμὴν κτήση φρένα,
 ὅστις γ' ἐμοῦ δόλοισι τὸν βίον λαβὼν
 ἀπεσιτέρηκας, κατὰ νουθετεῖς ἐμὲ
 ἐλθὼν, ἀρίστου πατρὸς αἰσχιστος γεγώς.
 ὄλοισθ', Ἀτρεΐδαι μὲν μάλιστ', ἔπειτα δὲ
 ὁ Λαοτίου παῖς καὶ σύ —
 ΝΕ. μὴ πύξῃ πέρα·
 δέχον δὲ χειρὸς ἐξ ἐμῆς βέλη τάδε.

ΦΙ. πῶς εἶπας; ἄρα δεύτερον δολούμεθα;

ΝΕ. ἀπώμοσ' ἀγνὸν Ζηνὸς ὑψίστου σέβας.

1290 ΦΙ. ὦ φίλτατ' εἰπὼν, εἰ λέγεις ἐτήτυμα.

ΝΕ. τοῦργον παρέσται φανερόν· ἀλλὰ δεξιὰν
πρότεινε χεῖρα καὶ κράτει τῶν σῶν ὅπλων.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

Ἐγὼ δ' ἀπανδῶ γ', ὥς θεοὶ ξυνίστορες,
ὑπὲρ τ' Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ.

1295 ΦΙ. τέκνον, τίνοσ φώνημα; μῶν Ὀδυσσεώς
ἐπησθόμην;

ΟΙ. σάφ' ἴσθι· καὶ πέλας γ' ὄρας,
ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βία,
ἐάν τ' Ἀχιλλέως παῖς ἐάν τε μὴ θέλῃ.

ΦΙ. ἀλλ' οὐ τι χαίρων, ἦν τόδ' ὀρθωθῇ βέλος.

1300 ΝΕ. ἦ, μηδαμῶς, μή, πρὸς θεῶν, μεθῆς βέλος.

ΦΙ. μέθες με, πρὸς θεῶν, χεῖρα, φίλτατον τέκνον.

ΝΕ. οὐκ ἂν μεθείην.

ΦΙ. φεῦ· τί μ' ἄνδρα πολέμιον
ἐχθρόν τ' ἀφείλου μὴ κτανεῖν τόξοις ἐμοῖς;

ΝΕ. ἀλλ' οὐτ' ἐμοὶ τοῦτ' ἐστὶν οὔτε σοὶ καλόν.

1305 ΦΙ. ἀλλ' οὖν τοσοῦτόν γ' ἴσθι, τοὺς πρώτους στρατοῦ,
τοὺς τῶν Ἀχαιῶν ψευδοκῆρυκας, κακοὺς
ὄντας πρὸς αἰχμὴν, ἐν δὲ τοῖς λόγοις θρασεῖς.

ΝΕ. εἶεν· τὰ μὲν δὴ τόξ' ἔχεις, κοῦκ ἔσθ', οἷον
ὀργὴν ἔχοις ἂν οὐδὲ μέμψιν εἰς ἐμέ.

1310 ΦΙ. ξύμφημι· τὴν φύσιν δ' ἔδειξας, ὦ τέκνον,
ἐξ ἧς ἔβλαστες, οὐχὶ Σισύφου πατρός,
ἀλλ' ἐξ Ἀχιλλέως, ὅς, μετὰ ζώντων θ' οἷτ' ἦν,
ἦκου' ἄριστα, νῦν δὲ τῶν τεθνηκότων.

ΝΕ. ἦσθην πατέρα τε τὸν ἐμὸν εὐλογοῦντά σε
αὐτόν τ' ἐμ' ὦν δέ σου τυχεῖν ἐφίεμαι,
ἄκουσον. ἀνθρώποισι τὰς μὲν ἐκ θεῶν
τύχας δοθείσας ἔστ' ἀναγκαῖον φέρειν.

1315

ὅσοι δ' ἐκουνσίοισιν ἔγκεινται βλάβαις,
ὥσπερ σύ, τούτοις οὔτε συγγνώμην ἔχειν
δίκαιόν ἐστιν οὔτ' ἐποικτίρειν τινά.

1320

σὺ δ' ἠγρίωσαι, κοῦτε σύμβουλον δέχῃ,
ἐάν τε νουθετῇ τις εὐνοία λέγων,
στιργεῖς, πολέμιον δυσμενῇ θ' ἠγούμενος.
ὅμως δὲ λέξω· Ζῆνα δ' ὄρκιον καλῶ·
καὶ ταῦτ' ἐπίστω καὶ γράφου φρενῶν ἔσω.

1325

σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης,
Χρύσης πελασθεῖς φύλακος, ὅς τὸν ἀκαλυφῇ
σηκὸν φυλάσσει κρύφιος οἰκουρῶν ὄφις·
καὶ παῦλαν ἴσθι τῆσδε μήποτ' ἂν τυχεῖν
νόσου βαρείας, ἕως ἂν οὗτος Ἥλιος
ταύτη μὲν αἶρη, τῆδε δ' αὖ δύνῃ πάλιν,
πρὶν ἂν τὰ Τροίας πεδί' ἐκὼν αὐτὸς μόλῃς,
καὶ τῶν παρ' ἡμῖν ἐντυχῶν Ἀσκληπιδῶν
νόσου μαλαχθῇς τῆσδε, καὶ τὰ πέργαμα
ξὺν τοῖσδε τόξοις ξὺν τ' ἐμοὶ πέρσας φανῇς.

1330

1335

ὥς δ' οἶδα ταῦτα τῇδ' ἔχοντ', ἐγὼ φράσω.
ἀνὴρ γὰρ ἡμῖν ἐστὶν ἐκ Τροίας ἀλούς,
Ἐλενος ἀριστόμαντις, ὅς λέγει σαφῶς,
ὥς δεῖ γενέσθαι ταῦτα· καὶ πρὸς τοῖσδ' ἔτι,
ὥς ἔστ' ἀνάγκη τοῦ παρεστῶτος θέρους
Τροίαν ἀλῶναι πᾶσαν· ἢ δίδωσ' ἐκὼν
κτείνειν ἑαυτόν, ἦν τάδε ψευσθῇ λέγων.

1340

ταῦτ' οὖν ἐπεὶ κάτοισθα, συγχώρει θέλων.
καλὴ γὰρ ἡ 'πίκτησις, Ἑλλήνων ἕνα
κρινθέντ' ἄριστον τοῦτο μὲν παιωνίας
ἐς χεῖρας ἐλθεῖν, εἴτα τὴν πολύστονον
Τροίαν ἐλόντα κλέος ὑπέρτατον λαβεῖν.

1345

ΦΙ. ὦ συγγνὸς αἰὼν, τί με, τί δῆτ' ἔχεις ἄνω
βλέποντα κοῦκ ἀφήκας εἰς Αἶδου μολεῖν;
οἴμοι, τί δρᾶσω; πῶς ἀπιστήσω λόγοις
τοῖς τοῦδ', ὅς εὖνους ὦν ἐμοὶ παρήνευσεν;

1350

- ἀλλ' εἰκάθω δῆτ'; εἴτα πῶς ὁ δῦμορος
 εἰς φῶς τὰδ' ἔρξας εἴμι; τῷ προσήγορος;
 πῶς, ὦ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἐμοὶ κύκλοι,
 1355 ταῦτ' ἐξανασχήσεσθε, τοῖσιν Ἀτρείως
 ἐμὲ ξυνόντα παισίν, οἳ μὲ ἀπώλεσαν;
 πῶς τῷ πανώλει παιδὶ τῷ Λαερτίου;
 οὐ γὰρ με τάλγος τῶν παρελθόντων δάκνει,
 ἀλλ', οἷα χρὴ παθεῖν με πρὸς τούτων ἔτι,
 1360 δοκῶ προλεύσσειν· οἷς γὰρ ἡ γνώμη κακῶν
 μήτηρ γένηται, τὰλλα παιδεύει κακούς.
 καὶ σοῦ δ' ἔγωγε θαυμάσας ἔχω τόδε.
 χρῆν γὰρ σε μήτ' αὐτόν ποτ' ἐς Τροίαν μολεῖν
 ἡμᾶς τ' ἀπείργειν, οἳ γε σοῦ καθύβρισαν,
 1365 πατρὸς γέρας συλῶντες· εἴτα τοῖσδε σὺ
 εἰ ξυμμαχήσων, καὶ μὲ ἀναγκάζεις τόδε;
 μὴ δῆτα, τέκνον· ἀλλ', ἃ μοι ξυνώμοσας,
 πέμψον πρὸς οἴκους· καὶ τὸς ἐν Σκύρῳ μένων
 ἔα κακῶς αὐτοὺς ἀπόλλυσθαι κακούς.
 1370 χοῦτω διπλῆν μὲν ἐξ ἐμοῦ κτήσῃ χάριν,
 διπλῆν δὲ πατρός· κοῦ κακούς ἐπωφελῶν
 δόξεις ὁμοῖος τοῖς κακοῖς πεφυκέναι.
 ΝΕ. λέγεις μὲν εἰκότ', ἀλλ' ὅμως σε βούλομαι
 θεοῖς τε πιστεύσαντα τοῖς τ' ἐμοῖς λόγοις
 1375 φίλον μετ' ἀνδρὸς τοῦδε τῆσδ' ἐκπλεῖν χθονός.
 ΦΙ. ἦ πρὸς τὰ Τροίας πεδία καὶ τὸν Ἀτρείως
 ἔχθιστον υἱὸν τῷδε δυστήνῳ ποδί;
 ΝΕ. πρὸς τοὺς μὲν οὖν σε τήνδε τ' ἔμπυον βάσιν
 παύσοντας ἄλγους κάποσώσοντας νόσον.
 1380 ΦΙ. ὦ δεινὸν αἶνον αἰνέσας, τί φῆς ποτε;
 ΝΕ. ἃ σοί τε κάμοι λῶσθ' ὁρῶ τελούμενα.
 ΦΙ. καὶ ταῦτα λέξας οὐ κατασχύνῃ θεούς;
 ΝΕ. πῶς γάρ τις αἰσχύνειτ' ἂν ὠφελῶν φίλους;
 ΦΙ. λέγεις δ' Ἀτρεΐδαις ὄφελος ἢ 'π' ἐμοὶ τόδε;
 1385 ΝΕ. σοί που, φίλος γ' ὢν, χῶ λόγος τοιόσδε μου.

- ΦΙ. πῶς, ὅς γε τοῖς ἐχθροῖσί μ' ἐκδοῦναι θέλεις;
 ΝΕ. ὦ τῶν, διδάσκου μὴ θρασύνεσθαι κακοῖς.
 ΦΙ. ὅλεις με, γιγνώσκω σε, τοῖσδε τοῖς λόγοις.
 ΝΕ. οὐκ οὐκ ἔγωγε· φημὶ δ' οὐ σε μανθάνειν.
 ΦΙ. ἐγὼ οὐκ Ἀτρεΐδας ἐκβαλόντας οἰδᾶ με;
 1390 ΝΕ. ἀλλ', ἐκβαλόντες εἰ πάλιν σώσουσ', ὄρα.
 ΦΙ. οὐδέποθ' ἐκόντα γ', ὥστε τὴν Τροίαν ἰδεῖν.
 ΝΕ. τί δῆτ' ἂν ἡμεῖς ὀρῶμεν, εἰ σέ γ' ἐν λόγοις
 πείσειν δυνησόμεσθα μηδέν, ὦν λέγω;
 ὥς ῥᾶσ' ἐμοὶ μὲν τῶν λόγων λῆξαι, σέ δὲ
 1395 ζῆν, ὥσπερ ἤδη ζῆς, ἄνευ σωτηρίας.
 ΦΙ. ἔα με πάσχειν ταῦθ', ἅπερ παθεῖν με δεῖ·
 ἃ δ' ἦνεσάς μοι δεξιᾶς ἐμῆς θυγῶν,
 πέμπειν πρὸς οἴκους, ταῦτά μοι προᾶξον, τέκνον,
 1400 καὶ μὴ βράδυνε μηδ' ἐπιμνησθῆς ἔτι
 Τροίας· ἄλλ' ἄλλ' μοι τεθρήνηται γόοις.
 Trochäische Tetrameter
 ΝΕ. εἰ δοκεῖ, στείχωμεν.
 ΦΙ. ὦ γενναῖον εἰρηκῶς ἔπος.
 ΝΕ. ἀντέρειδε νῦν βάσιν σὴν.
 ΦΙ. εἰς ὅσον γ' ἐγὼ σθένω.
 ΝΕ. αἰτίαν δὲ πῶς Ἀχαιῶν φεύξομαι;
 ΦΙ. μὴ φροντίσης.
 ΝΕ. τί γάρ, ἐὰν πορθῶσι χώραν τὴν ἐμήν;
 ΦΙ. ἐγὼ παρὼν 1405
 ΝΕ. τίνα προσωφέλησιν ἔρξεις;
 ΦΙ. βέλεσι τοῖς Ἡρακλέους
 ΝΕ. πῶς λέγεις;
 ΦΙ. εἵρξω πελάζειν.
 ΝΕ. στεῖχε προσκύσας χθόνα.

ΗΡΑΚΛΗΣ

Anapæste

- Μήπω γε, πρὶν ἂν τῶν ἡμετέρων
 1408 αἰῆς μύθων, παῖ Ποίαντος·
 1410

- φάσκειν δ' αὐδὴν τὴν Ἡρακλέους
ἀκοῇ τε κλύειν λεύσσειν τ' ὄψιν.
τὴν σὴν δ' ἤκω χάριν οὐρανίας
ἔδρας προλμπών,
1415 τὰ Διός τε φράσων βουλευμάτα σοι
κατερητύσων θ' ὁδόν, ἣν στέλλῃ·
σὺ δ' ἐμῶν μύθων ἐπάκουσον.
- καὶ πρῶτα μὲν σοι τὰς ἐμὰς λέξω τύχας,
ὅσους πονήσας καὶ διεξελθὼν πόνοους
1420 ἀνάναντον ἀρετὴν ἔσχον, ὥς πάρεσθ' ὄρα·ν.
καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν,
ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον.
ἐλθὼν δὲ σὺν τῷδ' ἀνδρὶ πρὸς τὸ Τρωϊκὸν
πόλισμα, πρῶτον μὲν νόσον παύσῃ λυγρᾶς,
1425 ἀρετῇ τε πρῶτος ἐκκρινθεὶς στρατεύματος,
Πάριν μὲν, ὃς τῶνδ' αἴτιος κακῶν ἔφν,
τόξοισι τοῖς ἐμοῖσι νοσφιεῖς βίου,
πέρσεις τε Τροίαν, σκῦλά τ' εἰς μέλαθρα σὰ
πέμπεις, ἀριστεῖ' ἐκλαβὼν στρατεύματος,
1430 Ποίαντι πατρὶ πρὸς πάτρας Οἴτης πλάκα.
ἂ δ' ἂν λάβῃς σὺν σκῦλα τοῦδε τοῦ στρατοῦ,
τόξων ἐμῶν μνημεῖα πρὸς πυρὰν ἐμὴν
κόμζε. — καὶ σοὶ ταῦτ', Ἀχιλλέως τέκνον,
παρήνεσ'· οὔτε γὰρ σὺ τοῦδ' ἄτερ σθένεις
1435 ἐλεῖν τὸ Τροίας πεδῖον οὔθ' οὔτος σέθεν.
ἀλλ' ὥς λέοντε συννόμω φυλάσσετον
οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ'· — ἐγὼ δ' Ἀσκληπιὸν
πανσιτῆρα πέμπω σῆς νόσου πρὸς Ἴλιον.
τὸ δεύτερον γὰρ τοῖς ἐμοῖς αὐτὴν χρεὼν
1440 τόξοις ἀλῶναι. — τοῦτο δ' ἐννοεῖθ', ὅταν
πορθῇτε γαῖαν, εὐσεβεῖν τὰ πρὸς θεούς·
ὥς τὰλλα πάντα δεύτερ' ἡγεῖται πατὴρ
Ζεὺς· ἡ γὰρ εὐσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς·
κἂν ζῶσι κἂν θάνωσιν, οὐκ ἀπόλλνται.

Anapæste

- ΦΙ. ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμπας
1445 χρόνιός τε φανείς,
οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις.
ΝΕ. κἀγὼ γνώμην ταύτη τίθεμαι.
ΗΡ. μή νυν χρόνιοι μέλλετε πράσσειν·
1450 καιρὸς καὶ πλοῦς·
ὃδ' ἐπείγει γὰρ κατὰ πρόμνην.
- ΦΙ. φέρε νυν στείχων χώραν καλέσω.
χαῖρ', ὦ μέλαθρον ξύμφρονον ἐμοί,
Νύμφαι τ' ἐνυδροὶ λειμωνιάδες,
1455 καὶ κτύπος ἄρσιν πόντου προβλής θ',
οὐ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη
κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγαῖσι νότου,
πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας
Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοὶ
1460 στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ.
νῦν δ', ὦ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν,
λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη,
δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες.
χαῖρ', ὦ Δήμνον πέδον ἀμφίαλον,
1465 καὶ μ' εὐπλοῖα πέμπων ἀμέμπτως,
ἐνθ' ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει
γνώμη τε φίλων χῶ πανδαμάτωρ
δαίμων, ὃς ταῦτ' ἐπέκρανεν.
- Anapæste
- ΧΟ. χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,
Νύμφαις ἀλίσαιν ἐπενξάμενοι
1470 νόστιον σωτήρας ἰκέσθαι.

Abweichungen

von der

Teubnerschen Textausgabe (Dindorf-Mekler) VI. 1906.

Mekler

22 f. ἔχει . . τὸν	ἐκεῖ . . πρὸς
6 ⁵ τοῦτο . . μ' ἀλγυνεῖς	τούτων . . ἀλγυνεῖ μ'
100 τί οὖν μ'	τί μ' οὖν
105 ἰοῦς	ιοῦς γ'
108 τὰ	τὸ
187 f. ἔχων βαρεῖ. α δ' ἀθυρόστομος	ἔχων· ὀρεῖ-α δ' ἀθυροστομοῦσ'
190 ὑπόκειται	ὑπ' ὀχεῖται
220 πάτρας	τόχης
222 πάτρας ὑμᾶς ἂν	ἂν ὑμᾶς πατρίδος
228 καλούμενον	κακούμενον
271 ἄσμενοι	ἄσμενον
285 χρόνου	πόνου
355 πικρὸν	π' ἄκρον
367 δακρύσας	πακούσας
371 ὦν κυρεῖ	ἦν κυρῶν
421 δ'	δ'
425 ὅσπερ ἦν	ὅς παρῆν,
429 αὐ,	αὐ
450 χορήστ' ἀποστέλλονσ'	χορηστὰ προυνσελοῦσ'
489 Εὐβοίας	Εὐβοιῶς
498 μέρεϊ	μέρους
611 δὴ	μὴ
625 ἀνελθεῖν	ἂν ἐλθεῖν
631 οὐ·	οὐ
642 οὐκ	οἶδ'
671—673 NE.	Φ. eingeklammert
684 ἐν γ'	ὦν
685 ὥλλονθ' . . ἀναξίως	ὥλέκεθ' . . ἀτίμως
700 δ' . . ἀλλαχῇ	γάρ . . ἀλλὰ
716 ὅπου	εἰ που
719 παιδὸς ὑπαντήσας	παιδὶ συναντήσας
732 (739) ἃ ἃ ἃ ἃ	ἃἃ, ἃἃ
736 f. ἰὼ . . οὕτως	ὦ . . ὦδ' (736)
746 ἀπαππαπᾶ, παπᾶ παπᾶ παπᾶ	ἀπαππαπαῖ, παπαππαπαππαπαπ- παπαῖ
782 ὦ παῖ, δέδοικα,	ἀλλ' ἴσθ', ὀκνῶ, παῖ,
830 ἀντέχοις	ἀντίχοις
850 κείνο δὴ μοι, κείνο λάθρα, λάθρα	κεῖνό μοι, κείνο λάθρα
858 οὐ τινος	οὐ φρενὸς
872 εὐπόρως	εὐφόρως
904 φυτεύσαντος	μυρτυνθέντος
945 ἐλὼν μ'	ἐλὼν
1003 ξυλλάβετέ γ'	ξυλλάβετον

1018 νεκρόν;	νεκρόν.
1023 γε	τε
1032 f. ἐμοῦ πλεῦσαντος	ἐμὲ λεύσσοντά σ'
1068 πρόσλευσσε·	πρόσλευσσε,
1089 τί ποτ'	τίπτ'
1092 ἐνθ'	εἰθ'
1094 ἐλῶσί . . ἰσχὺς	ἐλῶσί . . ἰσχω
1097 ἔχη τύχα τῇδ'	ἃ τύχα ἃδ'
1099 τοῦ λῥονος	λῥονος αὐ
1100 αἰνεῖν	ἐλθεῖν
1110 κραταιαῖσιν	κραταιαῖς
1116 πότμος	πότμος πότμος
1117 δὴ	
1118 τῷ	
1132 ἄθλιον	ἄρθμιον
1134 ἄλλον δ' ἐν μεταλλάγῃ	ἀλλ' ἐνθεν μετ' ἀγκάλα
1137 στνγνόν τε	στνγνόν δέ
1140 εὖ	ἐν
1144 τάνδ' ἐφημοσύνα	τῶνδ' ἐφημοσύνα
1154 οὐκέτι	ἐτ' οὐ
1182 μετρίαζ'	μετρίαζε
1185 ὦ	
1214 εἰσίδοιμί σ' . . γ'	εἰσίδοιμί . . σ'
1254 ἔστω	ἴτω
1293 ὥς	ῥ
1295 φώνημα; . . Ὀδυσσέως	φώνημα, . . Ὀδυσσέως,
1312 θ'	
1314 τε . . ἐμὸν	ἁμὸν
1330 οὗτος	αὐτός
1333 τῶν . . Ἀσκληπιδῶν	τοῖν . . Ἀσκληπιδαιν
1364 f. ἀπειργεῖν, οἱ γε . . σνλῶντες·	ἀπειργεῖν. οἱ γε . . σνλῶντες,
1367 ξυνώμοσας	ξυνήνεσας
1383 ὠφελῶν φίλους	ὠφελούμενος
1443 ἦ	οὐ
1450 πλοῦς·	πλοῦς
1462 f. ἦδη . . οὐ ποτε	οὐ δὴ . . ποτέ

ἔστι für ἐστὶ (enkl.) 165, 386, 1337.

προσμεῖξαι für προσμῖξαι 106; αἰεῖ für αἰεῖ 172, 717; τίς ἐστὶν für τίς ἐστίν 574; ἐθέσπισε für ἐθέσπισεν 610; ὦ für ὦ 177, 178, 234, 254 (2mal), 530, 713, 744, 1083, 1101; οὐνεκα für εἵνεκα 774, 1038; πάρα κείμενος für παρακείμενος 860; τείσω u. dgl. für τίσω 959, 1041.

βία für βία 601; Νέμεσις für νέμεσις 602; Φθόνον für φθόνον 776; Γαῖα für γαῖα 819; Νύμφαι für νύμφαι 1454, 1470.

2. P. I. Pr. P. η für ει (z. B. ἐργάση 66); ὥς φασίν (89) u. dgl. für ὥς φασιν (z. B. 994; 1212 γάρ ἐστ' für γάρ ἐστ'); ποιήσω (120) u. dgl. für ποιήσω; εἰς ἀπαξ für εἰσάπαξ (z. B. 122); τὰ νῦν für τανῦν (z. B. 245); εἰς ὀπίσω für εἰσοπίσω 1104.

Dazu in den Satzzeichen eine Reihe von Abweichungen, die für den Inhalt nicht wesentlich sind.

Inhalt.

	Seite
Vorwort zur 3. Auflage	V—VI
Einleitung	VII—XXXVII
I. Ursprung und Entwicklung der griechischen Tragödie	VII—XIII
II. Leben und Werke des Sophokles	XIII—XV
III. Bau und Wesen der Tragödie	XVI—XXI
IV. Metrisches	XXII
V. Theaterwesen in Athen	XXIII—XXXVII
Vorbemerkungen zum Philoktetes	XXXVIII—LXIX
I. Vorgeschichte	XXXVIII—XLIII
II. Aufbau	XLIII—LIX
III. Idee und Charaktere	LX—LXVI
IV. Θεός ἀπὸ μηχανῆς	LXVI—LXIX
Text	3—55
Abweichungen von der Teubnerschen Textausgabe . .	56—57

COLUMBIA UNIVERSITY



0032203047

JUL 11 1935

G.E. STECHERT
& Co.
NEW YORK

[The page contains dense, illegible handwritten Chinese text.]